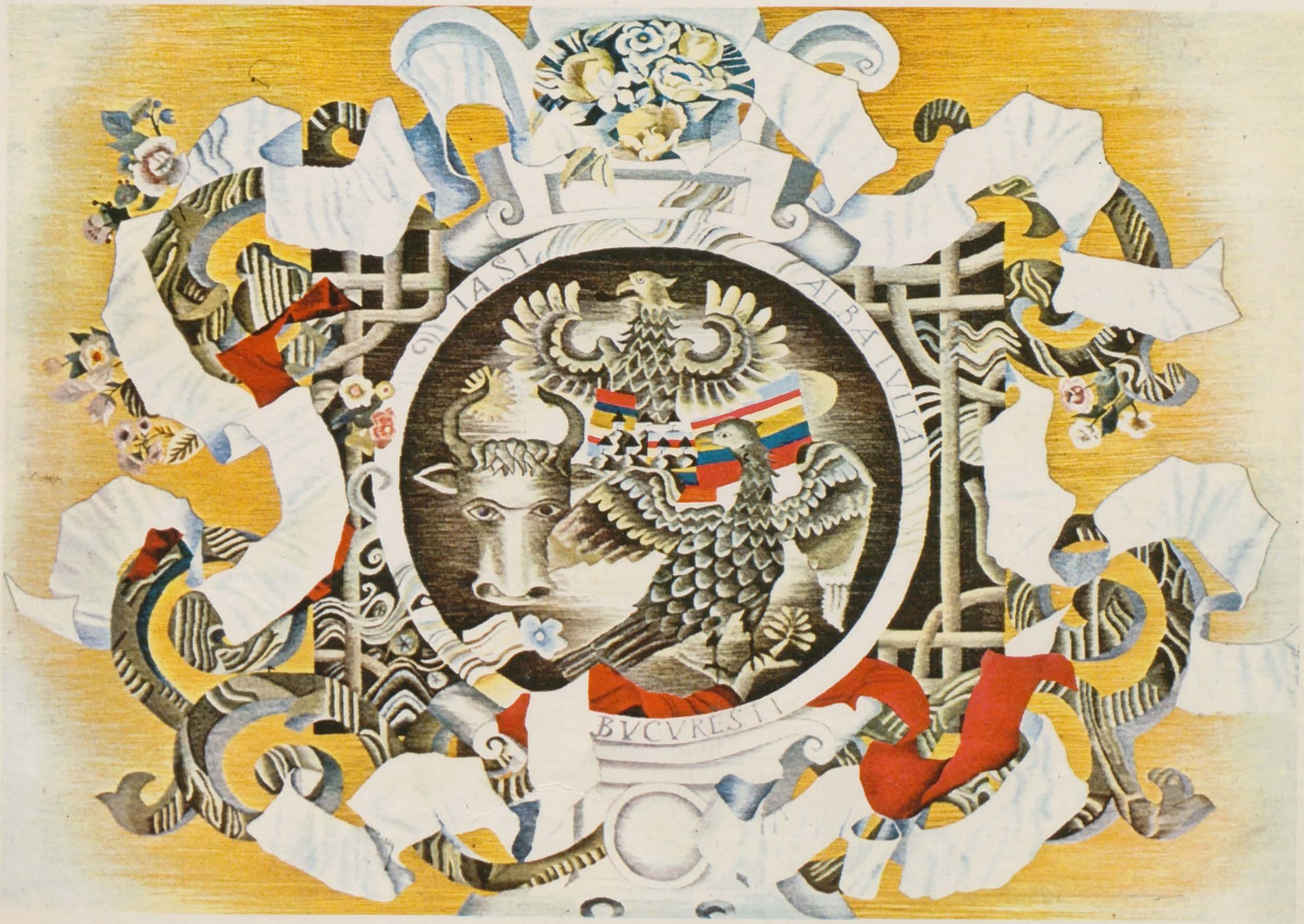
arta
ANUL XXXV Nr.12/1988



arta

ANUL XXXV Nr. 12/1988

REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACŢIA:

STR. C. A. ROSETTI 39, telefon 13.13.80, cod 70205 Bucureşti 2

ADMINISTRAŢIA:

Uniunea Artiştilor Plastici str. Nicolae Iorga 21, telefon 50.73.15, 50.71.80, cod 71118 Bucureşti 1

COLECTIVUL REDACŢIONAL

Dan Grigorescu — redactor şef, François Pamfil — secretar responsabil de redacţie, Mihai Drişcu, Călin Dan

RESPONSABIL DE NUMĂR

François Pamfil

PREZENTAREA GRAFICĂ

Rodica Rădulescu

PREZENTAREA TEHNICĂ

Gheorghe Matei

CORECTURĂ

Ileana Savu

FOTOGRAFII ALB-NEGRU

Atanase Cartojan, Cornelia Şoancă,

DIAPOZITIVE COLOR

Radu Braun

Redacţia mulţumeşte instituţiilor, colaboratorilor şi artiştilor pentru materialul fotografic pus la dispoziţie

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 21, Bucureşti

Costul unui abonament: lei 360 anual (12 apariţii); lei 180 — 6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presse, Bucarest, Calea Griviţei nr. 64—66, P O Box 12—201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros)

40541

Lei 30

TIPARUL INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ŞERBAN VODĂ 133—135, Bucureşti România

	2	Document de excepţională însemnătate pentru prezentul şi viitorul patriei	Ion Ardeleanu
EXPOZIŢII	3	Lupta poporului român pentru unitate şi independenţă, pentru făurirea socialismului şi comunismului în România	Alexandru Cebuc
FIŞE DE ISTORIA ARTEI ROMÂNEŞTI	9	Dimitrie Ghiaţă	Rodica Matei
EVOCARE	14	Catul Bogdan	Adrian Guţă
CRONICA	17	Neculai Păduraru	Anca Vasiliu, Horia Horşia
CRONICA	21	Ervant Nicogosian — rafinamentul vechilor texturi	Dan Grigorescu
EXPOZIŢII	24	Bijuteria între artă şi social	Olga Horşia
MODA	28	Un secol de modă românească	Adrian-Silvan Ionescu
	30	Jurnalul galeriilor — Alexandria, Bucureşti, Bacău, Ploieşti, Cluj-Napoca	Octavian Barbosa, Paul Cornel Chitic, Aurelia Mocanu, A. S. Ionescu
MERIDIANE	34	Memorial de călătorie	Amelia Pavel
STUDII	36	« Abstractul » ca termen generic al artei contemporane	Germina Chiroiu
ARHIVA BRÂNCUŞI	37	Din relaţiile sculptorului cu ucenicii	Dragoş Morărescu
MERIDIANE	38	Între Wittgenstein şi Picasso	Ludwig Grünberg
		Printre pictori . . .	Petre Oprea
COPERTA	I	Unirea, tapiserie	Florica Vasilescu

	2	Un document d'exceptionnelle valeur pour le présent et l'avenir de la patrie	Ion Ardeleanu
EXPOSITIONS	3	La lutte du peuple roumain pour l'unité et l'indépendance, pour la réalisation du socialisme et du communisme en Roumanie	Alexandru Cebuc
FICHES POUR L'HISTOIRE DE L'ART ROUMAIN	9	Dimitrie Ghiaţă	Rodica Matei
REMÉMORATION	14	Catul Bogdan	Adrian Guţă
CHRONIQUE	17	Neculai Păduraru	Anca Vasiliu, Horia Horşia
CHRONIQUE	21	Ervant Nicogosian — le raffinement des anciennes textures	Dan Grigorescu
EXPOSITIONS	24	Le bijou — entre l'art et le social	Olga Horşia
MODE	28	Un siècle de mode roumaine	Adrian Silvan Ionescu
	30	Le journal des galéries — Alexandria, Bucarest, Bacău, Ploieşti, Cluj-Napoca,	Octavian Barbosa, Paul Cornel Chitic, Aurelia Mocanu, A. S. Ionescu,
MÉRIDIENS	34	Impressions de voyage	Amelia Pavel
ÉTUDES	36	« L'abstraction » — comme terme générique de l'art contemporain	Germina Chiroiu
LES ARCHIVES BRANCUSI	37	Les relations du sculpteur avec ses élèves	Dragoş Morărescu
MÉRIDIENS	38	Entre Wittgenstein et Picasso.	Ludwig Grünberg
		Parmi les peintres . . .	Petre Oprea
COUVERTURE		L'Union, tapisserie	Florica Vasilescu

	2	Документ исключительного значения для настоящего и будущего родины	Ион Арделяну
ВЫСТАВКИ	3	Борьба румынского народа за единство и независимость, за созидание социализма и коммунизма в Румынии	Александру Чебук
КАРТОЧКИ ПО ИСТОРИИ РУМЫНСКОГО ИСКУССТВА	9	Димитрие Гяцэ	Родика Матей
ИЗ ПРОШЛОГО	14	Катул Богдан	Адриан Гуцэ
ХРОНИКА	17	Некулай Пэдурару	Анка Василиу, Хория Хоршия
ХРОНИКА	21	Эрвант Никогосян — изысканность старинных структур	Дан Григореску
ВЫСТАВКИ	24	Драгоценности — изделия на грани искусства и общественной значимости	Ольга Хоршия
МОДА	28	Столетие румынской моды	Адриан Силван Ионеску
	30	Дневник галерей. Александрия, Бухарест, Бакэу, Плоешти, Клуж-Напока	Октавиан Барбоса, Паул Корнел Китик, Аурелия Мокану, А. С. Ионеску
МЕРИДИАНЫ	34	Записки путешествиа	Амелия Павел
ИССЛЕДОВАНИЯ	36	« Абстрактное » — обобщающий термин современного искусства	Джермина Кирою
АРХИВ « БРЫНКУШ »	37	Об отношениях скульптора с учениками	Драгош Морэреску
МЕРИДИАНЫ	38	Между Витгенштейном и Пикассо	Людвиг Грюнберг
		Среди художников . . .	Петре Опреа
ОБЛОЖКА	I	Объединение, тканый настенный ковер	Флорика Василеску

https://biblioteca-digitala.ro

PRIMUL PREȘEDINTE, *pictură de Eugen Palade*

Să cinstim pe făuritorii statului național unitar român! Să cinstim poporul român — adevăratul făuritor al acestui act istoric, al istoriei patriei noastre în general — cu noi și noi realizări, cu hotărîrea fermă de a realiza neabătut Programul partidului de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare spre comunism!

DIN CUVÎNTAREA TOVARĂȘULUI **NICOLAE CEAUȘESCU**
LA MAREA MANIFESTARE POPULARĂ CONSACRATĂ ANIVERSĂRII
A 70 DE ANI DE LA CREAREA STATULUI NAȚIONAL UNITAR ROMÂN

https://biblioteca-digitala.ro

document de excepțională însemnătate pentru prezentul și viitorul patriei

conf. univ. dr. ion ardeleanu

Spiritul creator, receptiv la tot ce este nou, revoluționar constituie dominanta operei teoretice a secretarului general al partidului, președintele republicii, tovarășul Nicolae Ceaușescu. Aceste coordonate s-au impus din nou în magistrala Expunere cu privire la « Stadiul actual al societății românești și perspectivele dezvoltării sale viitoare, perfecționarea conducerii economico-sociale, dezvoltarea democrației muncitorești-revoluționare; rolul statului și organismelor democratice, creșterea rolului Partidului Comunist Român în activitatea ideologică, politico-educativă, ridicarea nivelului de cunoaștere științifică, de cultură, a conștiinței revoluționare. Raportul de forțe și caracteristicile fundamentale ale situației internaționale », prezentată la lucrările ședinței comune a Plenarei C.C. al P.C.R., a organismelor democratice și organizațiilor de masă și obștești din noiembrie 1988.

Invocînd în succintă sinteză istoria glorioasă a poporului român, președintele țării a definit cu vigoarea argumentelor științifice evoluția poporului român de-a lungul multimilenarei sale istorii ale cărei coordonate au fost: lupta pentru unitate națională, dreptate socială, libertate, apărarea independenței și suveranității patriei.

Înfăptuirea statului național unitar în 1918 a deschis o nouă perspectivă dezvoltării societății românești. Faptul că la conducerea țării s-au aflat clasele exploatatoare, ascensiunea fascismului pe plan internațional, pericolul tot mai amenințător al războiului au influențat negativ dezvoltarea României pe calea progresului. Instaurarea în 1940 a regimului antonescian, împingerea țării în războiul hitlerist au adus România în pragul haosului economic. În 1944–1945, moment de răscruce în viața poporului român, Partidul Comunist și-a asumat înalta misiune istorică de a uni forțele întregului popor pentru depășirea stării de înapoiere, refacerea economiei și trecerea la construirea societății socialiste.

Anii ce au urmat au fost anii unor mari transformări în structura societăți românești, a unor remarcabile realizări în toate domeniile vieții economico-sociale. Totodată, relevă tovarășul Nicolae Ceaușescu, alături de realizări au fost săvîrșite unele greșeli, lipsuri și abuzuri. Toate acestea au fost analizate cu forța, tăria și hotărîrea comuniștilor în anul 1965, la Congresul al IX-lea al partidului, care a deschis o nouă epocă revoluționară în activitatea partidului, în construcția socialistă în România. Iulie 1965 a deschis un larg orizont activității politico-ideologice, creației literar-artistice. Congresul al IX-lea a lichidat zgura dogmatismului, a pus capăt conservatorismului, șablonismului și concepției « modelului unic », a lichidat atitudinea de ploconire față de tot ce era străin și s-au redat poporului capacitatea de gîndire și acțiune, sentimentul de demnitate patriotică, revoluționară.

Expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu din 28 noiembrie 1988, prin bogăția de teze, concepte, constituie un magistral document programatic privind perfecționarea, în continuare, a conducerii și dezvoltării societății socialiste românești. Secretarul general al partidului relevă sarcinile actuale ce reies din rolul determinant ce revin științei, învățămîntului, culturii și artei, în întregul proces al devenirii României socialiste pe baza celor mai noi cuceriri ale științei și tehnicii, ale cunoașterii umane în general, a ridicării continue a nivelului pregătirii profesionale, științifice și culturale a tuturor oamenilor muncii. « Trebuie să punem în centrul preocupărilor noastre — arată tovarășul Nicolae Ceaușescu — intensificarea activității de cercetare, de ridicare a pregătirii profesionale, tehnice, culturale, de înarmare a oamenilor muncii, a întregului popor cu un înalt nivel de cunoștințe științifice, ideologice. Să devenim o puternică forță a științei și culturii, un popor care să acționeze cu întreaga conștiință și răspundere, în spirit revoluționar, să asigure realizarea obiectivelor dezvoltării sale și să-și aducă, totodată, contribuția la dezvoltarea generală a științei și cunoașterii universale. »

Din perspectiva documentelor fundamentale ale politicii Partidului Comunist Român, cu privire la înaintarea continuă a societății spre înfăptuirea obiectivelor înscrise în Programul partidului, în hotărîrile Congresului al XIII-lea și ale Conferinței Naționale, aceasta este legată nemijlocit de realizarea plenară a principiilor democratice care întemeiază activitatea organismelor de conducere, la toate nivelurile, de afirmarea rolului dinamizator al conștiinței politice socialiste, culturale a oamenilor societății noastre. Aici sînt implicate activ domeniile și instituțiile investite cu atribuții de conducere în pregătirea și formarea omului nou. Aici, o contribuție de seamă trebuie să înscrie creatorii, oamenii de artă și cultură care, prin întreaga lor activitate, sînt chemați să contribuie la îndeplinirea sarcinilor în activitatea ideologică, cultural-educativă, în dezvoltarea creației artistice. Prin operele lor, creatorii trebuie să contribuie la dezvoltarea în rîndul oamenilor muncii, pe baza nobilelor idealuri ale socialismului și umanismului revoluționar, a dragostei față de țară, față de popor, la dezvoltarea patriotismului.

În uriașa activitate cultural-educativă de formare a omului nou, așa cum este cunoscut, un rol de mare importanță îl au literatura, arta. Precizînd acest rol, tovarășul Nicolae Ceaușescu arăta: « Creația literară, artistică trebuie să realizeze noi opere care să oglindească uriașa muncă a poporului nostru. Avem nevoie de noi romane, noi piese de teatru, noi poezii, în care eroii principali să fie muncitorii, țăranii, intelectualii, cu preocupările lor, cu dorințele lor de progres, de bunăstare, cu hotărîrea lor de a contribui la făurirea socialismului și comunismului în România ».

Aceste domenii ale vieții spirituale a societății au cunoscut și cunosc o amplă dezvoltare, asigurîndu-se afirmarea plenară a tot ceea ce este valoros, a tot ceea ce contribuie la îmbogățirea patrimoniului cultural național, la formarea omului nou. Omul societății noastre este și trebuie să fie într-o măsură mereu mai mare un om cu un larg orizont cultural și politic, care își fundamentează acțiunile, motivațiile în participarea sa activă și responsabilă în întreaga activitate economico-socială, pe o concepție dinamică, receptivă la transformările pe care le cunoaște continuu viața. Acestui scop, subliniază secretarul general al partidului, trebuie să-i fie subsumate eforturile conjugate ale uniunilor de creație, ale tuturor mijloacelor de informare în masă și educație.

Realizarea hotărîrilor Congresului al XIII-lea și ale Conferinței Naționale, a celui de-al 8-lea plan cincinal și a programelor pentru diferite sectoare și domenii de activitate, trecerea României în 1990 la stadiul de țară mediu dezvoltată reprezintă un factor de importanță deosebită pentru îndeplinirea obiectivelor primei faze de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și permite trecerea, în deceniul 1991–2000, la înfăptuirea celei de a doua faze a acestei etape.

Astfel, în anul 2000, România va deveni o țară socialistă multilateral dezvoltată pe baza celor mai noi cuceriri ale științei și tehnicii, cu un nivel înalt de civilizație materială și spirituală. O dată cu aceasta se va asigura parcurgerea cu succes a primei faze a comunismului. Pe această bază se va putea trece la făurirea comunismului, la realizarea deplină a principiilor de muncă și de viață comunistă în patria noastră.

Expunerea secretarului general al partidului, din 28 noiembrie 1988, ca și întreaga sa operă teoretică și practică atestă o deschidere a gîndirii spre nou, spre inovare și creativitate, deschidere care a caracterizat permanent, începînd cu iulie 1965, politica partidului și statului nostru.

Pentru toate acestea, creatorii din țara noastră urmează neabătut partidul, pe conducătorul său, tovarășul Nicolae Ceaușescu, cel mai iubit fiu al poporului, a cărui ființă este indisolubil legată de asigurarea viitorului fericit al patriei, comunismul.

https://biblioteca-digitala.ro

CORNELIU VASILESCU, Omagiu Marii Uniri (proiect de tapiserie, fragment)
CORNELIU BRUDAȘCU, Alba Iulia 1988, ulei pe pînză

lupta poporului român pentru unitate și independență, pentru făurirea socialismului și comunismului în românia

alexandru cebuc

La Muzeul de Artă al R.S. România, cu prilejul aniversării a 70 de ani de la făurirea statului național unitar român, s-a deschis expoziția « *Lupta poporului român pentru unitate și independență, pentru făurirea socialismului și comunismului în România* ». Marea Unire din 1918, act istoric săvîrșit de întregul nostru popor, strălucită expresie a rolului maselor în făurirea istoriei, operă întemeiată pe cerințele legilor obiective ale progresului social, legitimată de realități fundamentale precum unitatea de neam și limbă a românilor, identitatea de interese și aspirații, a reprezentat o adevărată piatră de hotar în dezvoltarea României moderne.

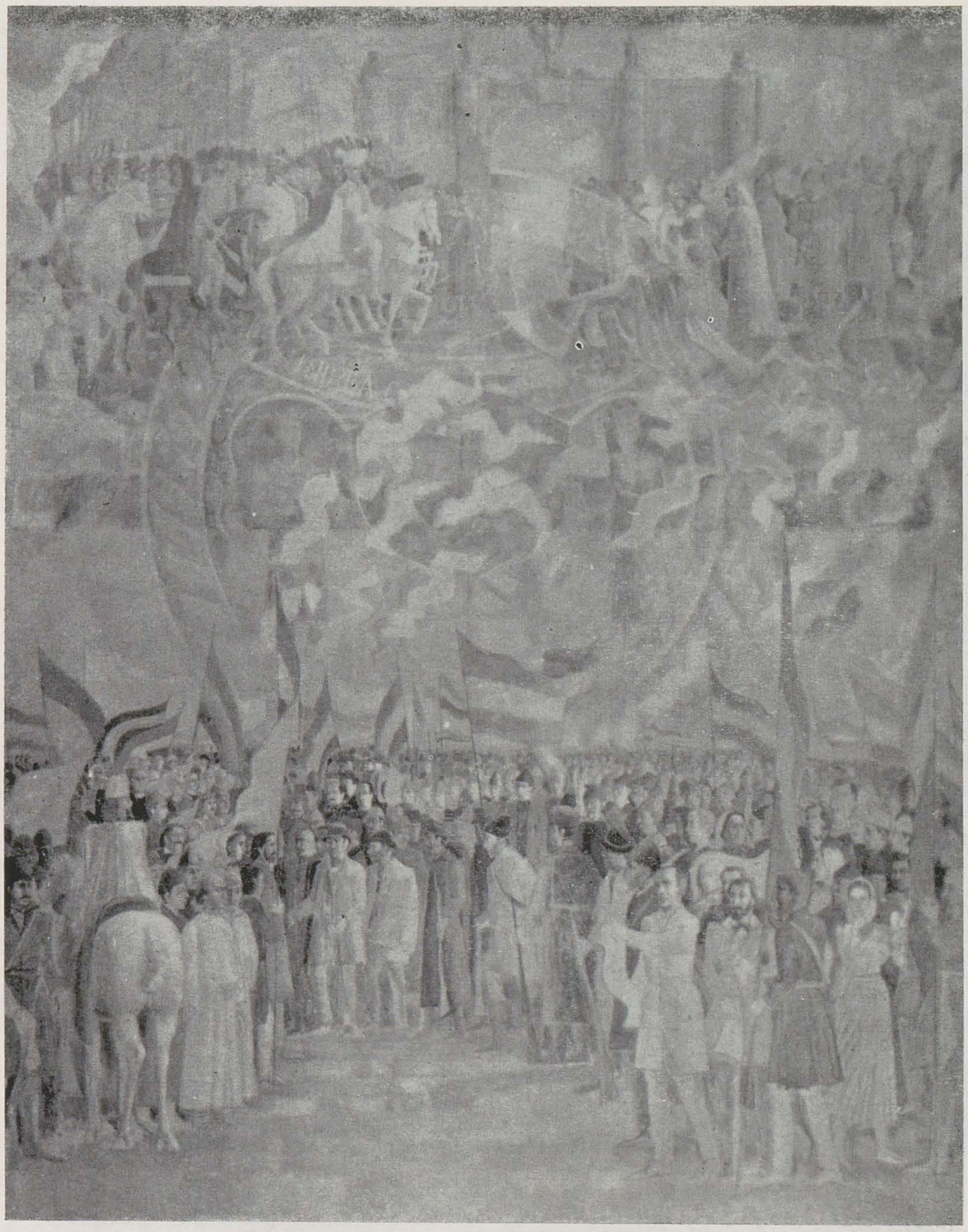
https://biblioteca-digitala.ro

GEORGETA NĂPĂRUȘ, *Hora Unirii, ulei pe pînză*
BOGDAN SCĂRLĂTESCU, *Treptele Unirii, ulei pe pînză*
DIMITRIE GAVRILEAN, *Omagiu Marii Uniri, ulei pe pînză*

https://biblioteca-digitala.ro

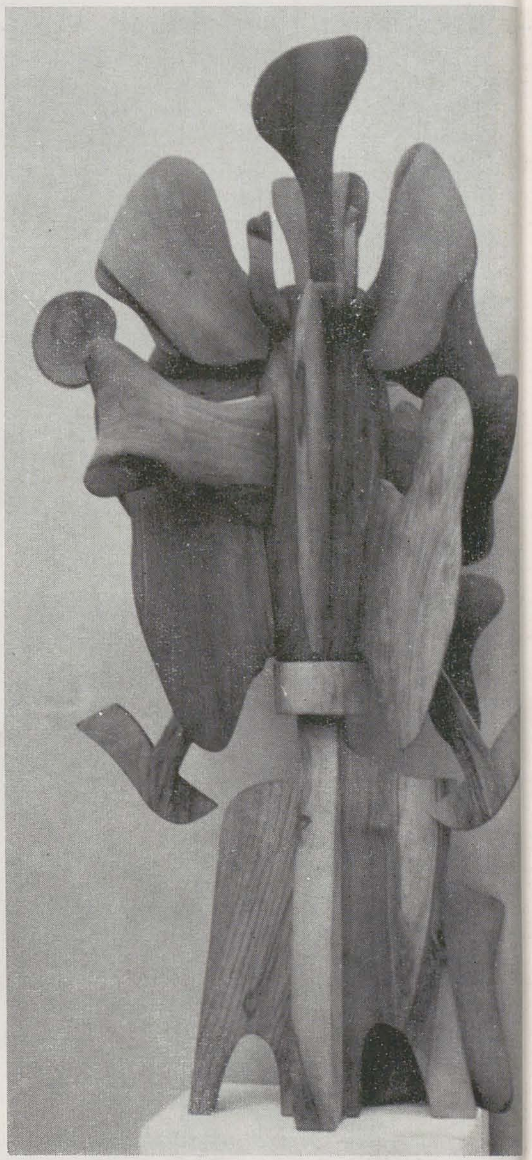
VALERIU GIODÎC, Afiș
VASILE POP NEGREȘTEANU, Unirea cea mare, ulei pe pînză
DAN ALEXANDRU IONESCU, Afiș
VALENTIN TĂNASE, Efigii ale Unirii, ulei pe pînză

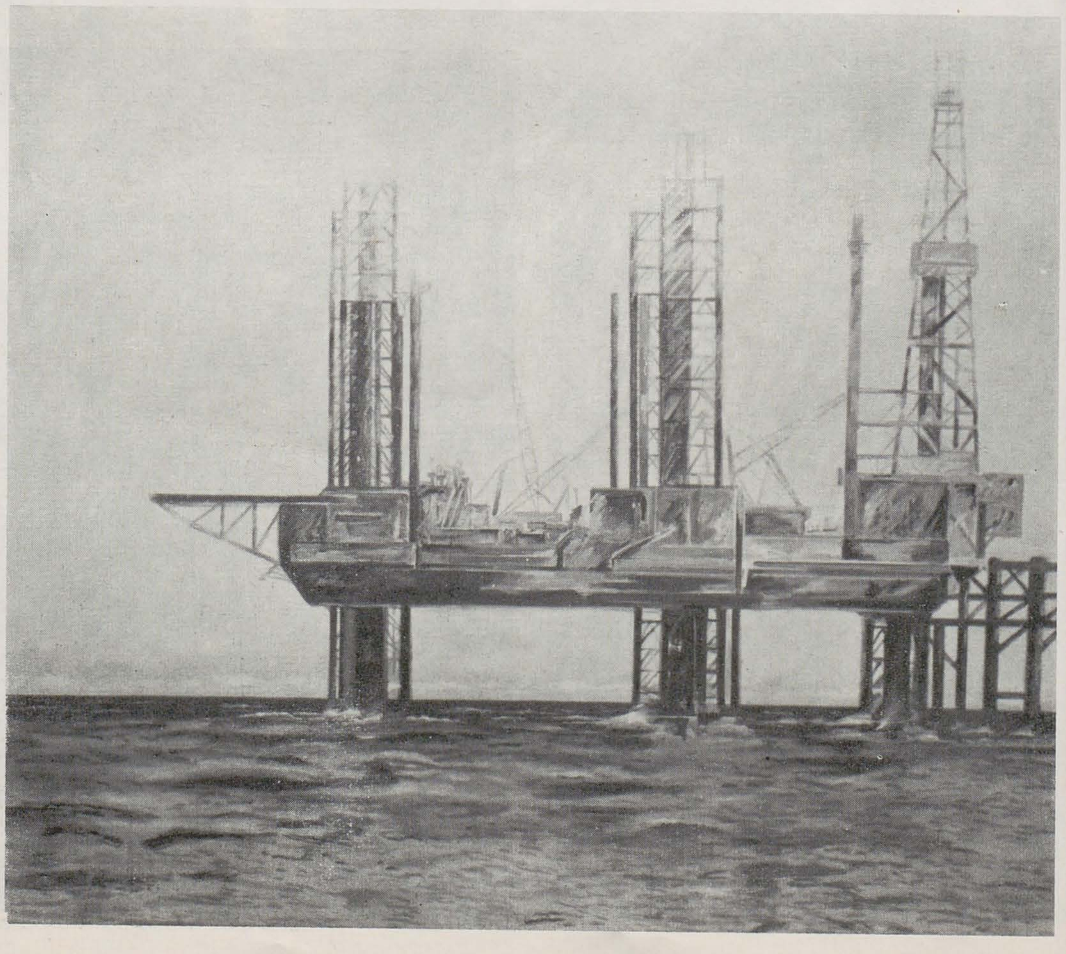
Căutînd un răspuns complet la întrebarea ce a însemnat Marea Unire a tuturor românilor pentru istorie, pentru noi cei de astăzi și pentru generațiile viitoare ar trebui să subliniem mai întîi că amintirea acestui măreț moment istoric ne face să trăim intens marea bucurie a prezentului, marcat de adînci prefaceri revoluționare, să privim cu legitimă mîndrie viguroasa dezlănțuire de forțe și capacități creatoare specifice unui popor eliberat pentru totdeauna de exploatare și împilare, liber și stăpîn pe destinele sale. Realizarea unității naționale, aspirație de veacuri a poporului român, înfăptuită pe deplin abia în anii socialismului, și-a găsit o impresionantă expresie în artele plastice.



https://biblioteca-digitala.ro

SEVER FRENȚIU, Constituirea Moldovei, ulei
ION GHEORGHIU, Omagiu, lemn
LEONTINA MAILATESCU, Alba Iulia 1918, tapiserie
VLADIMIR ȘETRAN, Platforma de foraj marin, ulei pe pînză





ION BITZAN, Șantier, ulei pe pînză

Reprezentînd istoria prin măreţele ei pagini de luptă pentru libertate socială şi naţională, arta românească modernă şi contemporană s-a implicat în mişcarea de idei, care a legat trecutul şi prezentul influenţînd conştiinţa maselor populare.

Majoritatea covîrşitoare a pictorilor, sculptorilor şi graficienilor din ultimul veac şi jumătate şi-au axat creaţiile pe spiritul profund şi creator, pe sensibilitatea specifică întregii picturi româneşti, afirmînd cu elocvenţă unitatea artistică de gîndire şi simţire a tuturor românilor ce exprimă în fapt devotamentul şi dragostea faţă de patrie şi popor.

Ca într-o amplă frescă, artiştii români au abordat, pe parcursul deceniilor, tema generoasă şi complexă a ilustrării istoriei patriei în lucrări care au punctat momentele cheie din evoluţia bimilenară a poporului nostru: de la epoca geto-dacă la timpurile eroice ale domniilor lui Mircea cel Mare, Vlad Ţepeş, Ştefan cel Mare, de la epopeea lui Mihai Viteazul la momentul revoluţionar 1848, de la Unirea Principatelor săvîrşită în 1859 la cucerirea pe cîmpurile de luptă a Independenţei de stat de la 1877, pînă la momentul ce a marcat desăvîrşirea unităţii statale de la 1 decembrie 1918.

Indiferent de distanţa în timp, de genul sau de mijloacele artistice abordate, comună rămîne însă pentru toţi artiştii dorinţa de a exprima plastic marile evenimente istorice.

Încă din perioada paşoptistă chipul lui Mihai Viteazul, voievodul care a realizat prima unire a ţărilor române, a fost proslăvit în creaţia literară şi artistică a vremii, el căpătînd proporţii de legendă şi concentrînd într-un simbol aspiraţiile unui întreg popor. Tratată într-o viziune romantică de *Constantin Lecca*, reprezentată în momentele sale de vîrf de *Theodor Aman*, domnia lui Mihai Viteazul relua plastic paginile nobile şi înflăcărate scrise de Eliade Rădulescu dar mai ales de Nicolae Bălcescu:

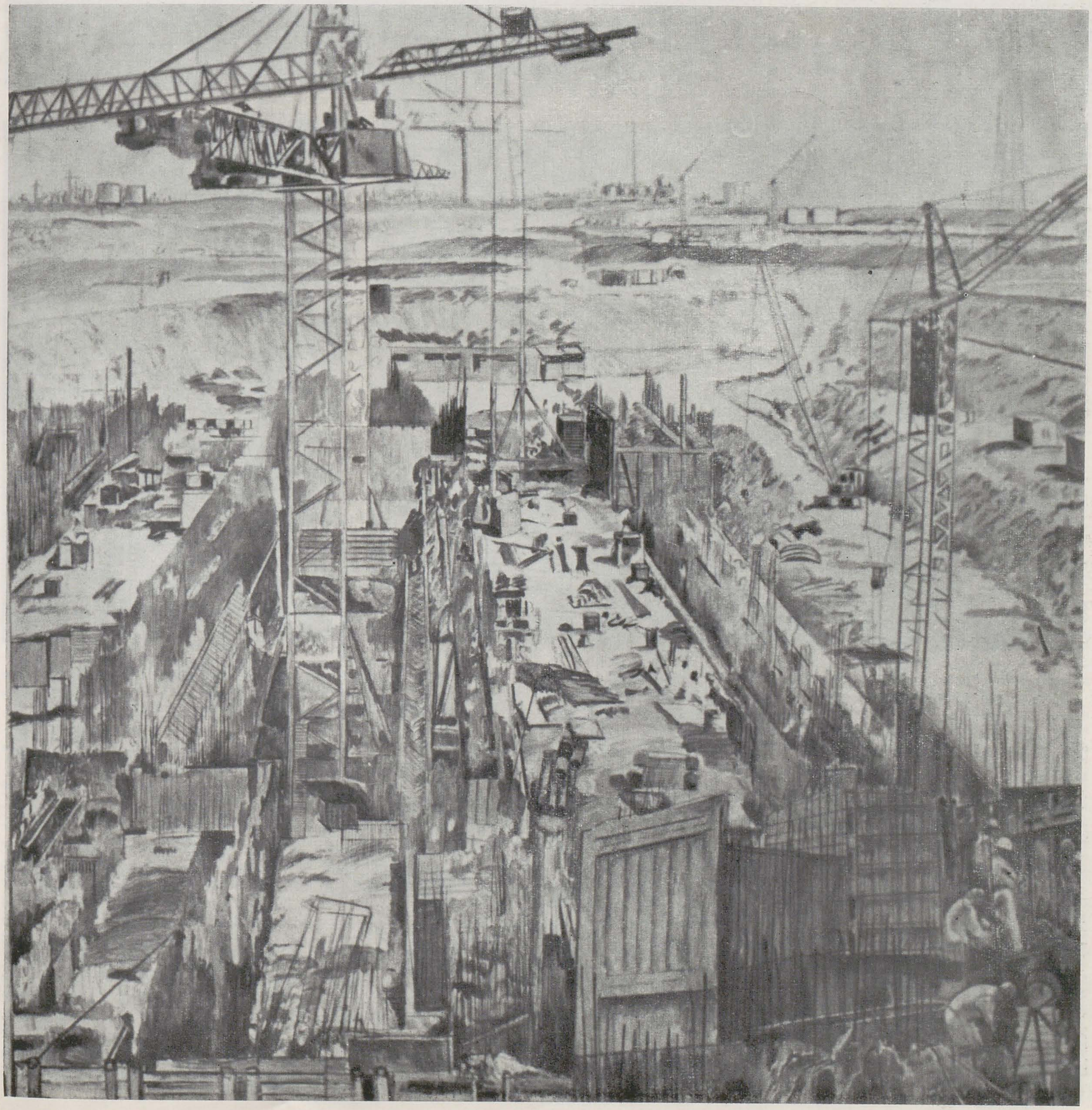
« Vrem să fim o naţie, una, puternică şi liberă prin dreptul şi datoria noastră, pentru binele nostru şi al celorlalte naţii, căci voim fericirea noastră şi avem o misie de îndeplinit în omenire. Aceste condiţii de putere de care avem nevoie nu le putem găsi decît în solidaritatea tuturor românilor, în unitatea lor într-o singură naţie, unire la care sînt meniţi prin naţionalitate, prin aceeaşi limbă, religie, obiceiuri, sentimente, prin poziţia geografică prin trecutul lor şi, în sfîrşit, prin nevoia de a se păstra şi a se mîntui. »

Fiind în primul rînd un act de înaltă conştiinţă naţională, Unirea Principatelor din 1859 a solicitat efortul, elanul şi talentul unei generaţii ce-şi alesese drept suprem ideal împlinirea acestui vis de veacuri, dorit de şiruri neîntrerupte de străbuni.

Ca o peliculă sensibilă, creaţia plastică a vremii îngemănează operă cu operă ampla desfăşurare a evenimentelor istorice atît în lucrări cu caracter didactic cît şi în valori de înaltă sensibilitate artistică semnate de *Tattarăscu*, *Aman*, *Sava Henţia* şi *Nicolae Grigorescu* (Hora Unirii la Craiova, Unirea Principatelor, Portretul lui Alexandru Ioan Cuza etc.). Era firesc, ca în expoziţia la care ne referim, să fie prezente şi operele de mare valoare plastică datorate lui *Nicolae Grigorescu* şi inspirate de epopeea independenţei de la 1877, scene de o fremătătoare autenticitate, surprinse pe cîmpurile de luptă elogiind eroismul ostaşului român.

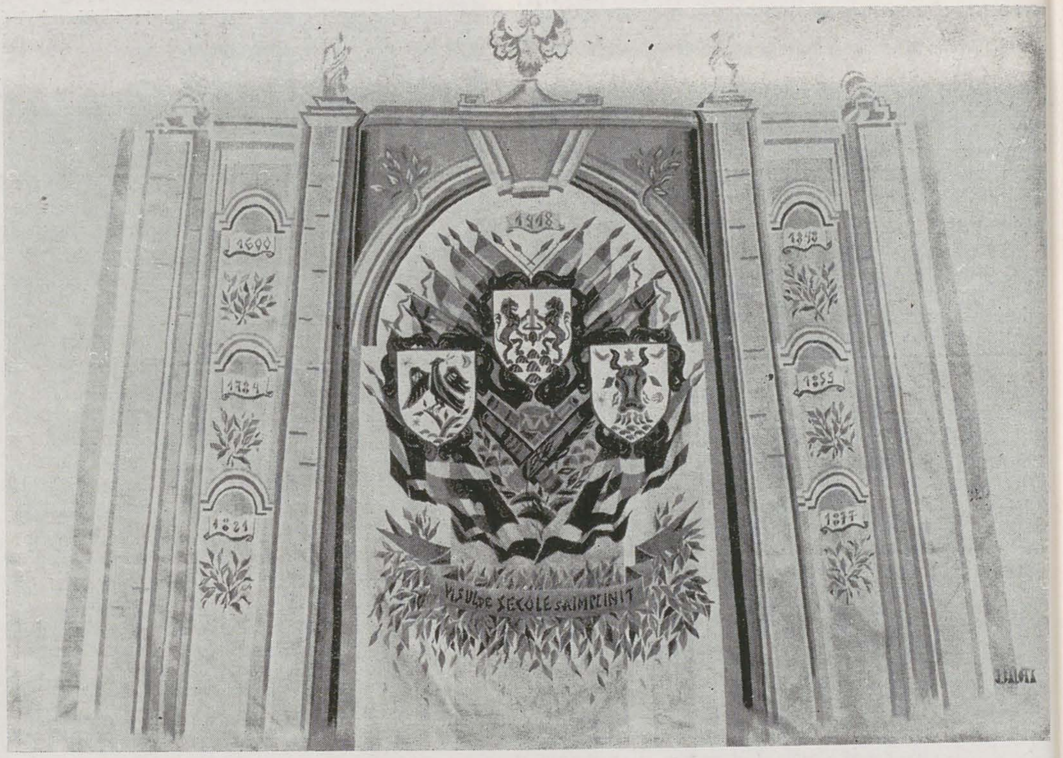
* * *

Relevînd pe calea eposului plastic dialectica tradiţie—contemporaneitate, artiştii plastici contri-



https://biblioteca-digitala.ro

ILEANA BALOTĂ, Unirea din 1918, tapiserie
VIORICA SLĂDESCU, Unirea cea mare, tapiserie
MARIANA OLOIER, 1918, tapiserie



buie la polarizarea conștiințelor către înaltele țeluri ale prezentului, militînd pentru un ideal umanist și descoperind în istoria trecută sensuri largi de afirmare a valorilor certe ale prezentului.

Prezența în expoziție a unor opere cu conținut reprezentativ realizate de pictori contemporani: « Străbunii neamului » *(Sabin Bălașa)*, « Inscripția lui Acornion » *(Ion Bitzan)*, « Constituirea Moldovei » *(Sever Frențiu)*, « Hora Unirii » *(Georgeta Năpăruș)*, « Omagiu Marii Uniri » *(Dimitrie Gavrilean)*, « Alba Iulia 1918 » *(Cornel Brudașcu)*, ca și impunătorul proiect de tapiserie semnat de *Corneliu Vasilescu*, amplă viziune asupra istoriei naționale, a muncii eroice de edificare socialistă a patriei, sînt semnificative în acest sens.

Lor li se alătură tapiseria *Ilenei Balotă* «Unirea din 1918 ». Prin mesajul și valoarea artistică recunoscută se recomandă de la sine lucrările semnate de

maestrul *Ion Irimescu*, de *Ion Gheorghiu*, *Vasile Grigore*, *Eugen Popa* și *Gina Hagiu*, în ale căror opere recunoaștem umanismul profund, aspirația spre adevăr ce le-au marcat întotdeauna.

Animați de aceleași idei, sculptorii români au dăltuit în piatră sau au turnat în bronz figurile emblematice ale lui Decebal, Mircea sau Ștefan, Mihai, Avram Iancu sau Nicolae Bălcescu, ca o dovadă în plus că întreaga noastră istorie națională este o necontenită înșiruire de momente de luptă și de eroism.

Prezența în expoziție a unor lucrări de artă monumentală cu adevărat reprezentativă, evocînd momentele revoluției de la 1848, ale Unirii de la 1859, ale cuceririi Independenței de la 1877 precum și Marea Unire de la 1 decembrie 1918, ca și cele închinate eroismului ostașilor români căzuți pentru apărarea patriei sînt pentru contemporani adevărate pilde de eroism și jertfă pentru apărarea gliei străbune. În mod firesc, expoziția a inclus și reproducerea unor monumente de amplă semnificație istorică, înălțate în diferite orașe ale țării dintre care menționăm: Decebal (Deva) și Mircea cel Mare (Tulcea) de *Ion Jalea*, Ștefan cel Mare (Vaslui) de *Mircea Ștefănescu* ca și impresionanta statuie ecvestră a domnitorului de la Suceava de *Eftimie Bîrleanu*. Lor li se adaugă Mihai Viteazul (Alba Iulia) de *Oscar Han*, Monumentul Independenței (Iași) de *Gabriela* și *Gheorghe Adoc*, ca și cele de la Oradea și Corabia de *Constantin Popovici* și, respectiv, *Mircea Ștefănescu*, Avram Iancu (Baia de Criș) de *Emil Mereanu* și *Florica Ioan*, Monumentul eroilor de la Păuliș de *Miloș Cristea* și *Emil Vitroel*.

Tapiseriile intitulate « 1918 » de *Mariana Oloier* și « Unirea cea mare » de *Viorica Slădescu* sînt mărturii ale efortului creator ale artiștilor noștri, dedicat luptei pentru Unirea și Independența poporului român.

Desigur că o trecere în revistă a marelui număr de lucrări prezentate ar fi edificatoare pentru diversitatea de stiluri și de generații a creatorilor plastici, animați cu toții de dorința de a releva bogatul univers sufletesc și noblețea spirituală a omului epocii noastre, poezia și eroismul cuprins în înfăptuirile sale. Amintim de pildă lucrările lui *Doru Rotaru* (Flori pentru eroi), *Gheorghe Vînătoru* (11 iunie 1948), *Henri Catargi* (Cazangerie la Grivița Roșie), *Eugen Popa* (Canalul Dunărea-Marea Neagră), *Ion Bitzan* (Șantier), *Vladimir Șetran* (Platforma de foraj marin), *Eugen Palade* (Primul președinte), *Vintilă Mihăiescu* (Vizită de lucru), *Valentin Tănase* (Vizită de lucru), *Iacob* și *Rodica Lazăr* (Flori).

Și în această mare retrospectivă, dedicată actului desăvîrșirii unității naționale, și-au găsit locul cuvenit lucrările omagiind personalitatea de excepție a secretarului general al partidului, președintele Republicii Socialiste România, tovarășul Nicolae Ceaușescu ca și pe cea a tovarășei academician doctor inginer Elena Ceaușescu, în portrete și compoziții ce evocă lupta desfășurată în anii ilegalității pentru triumful idealurilor socialiste, pentru progresul multilateral al României de astăzi.

Marea Unire de la 1918, înfăptuită în urmă cu șapte decenii, a constituit momentul final al făuririi Statului Național Unitar Român. Acest deznodămînt, reflectînd o legitate istorică, a constituit triumful luptei unui popor care a avut întotdeauna conștiința de sine și sentimentul neștirbit al unității ființei naționale.

https://biblioteca-digitala.ro

dimitrie ghiață

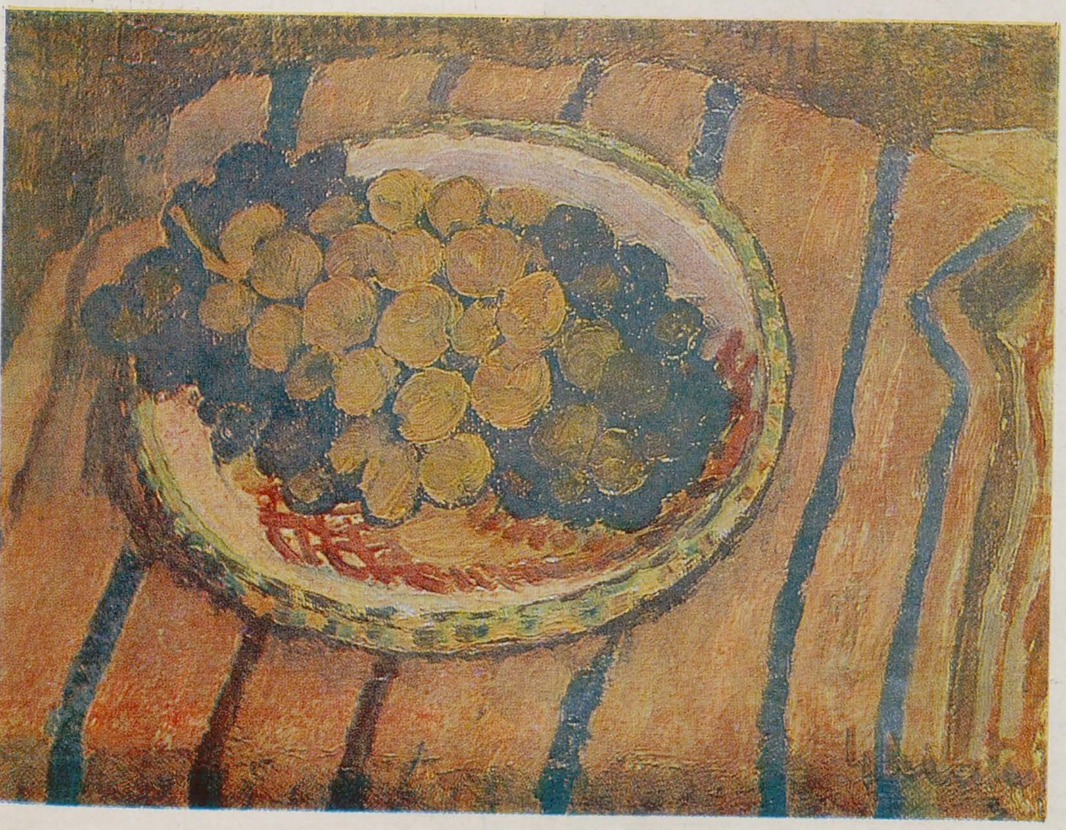
Autoportret

rodica matei

Opera pictorului Dimitrie Ghiață s-a constituit, de-a lungul a șase decenii de muncă și dăruire, în liniștea atelierului, închis ca într-o scoică în acea luptă hărăzită numai artiștilor autentici, luptă către sine și către izvoare, în rezonanță cu adevărurile spațiului sufletesc al unui popor, al unei culturi. Izbînda prin artă a lui Dimitrie Ghiață, dobîndirea de sine prin imagini plastice, edifică cu trăinicie frumusețea, claritatea și gravitatea unui univers plastic profund original, capabil să transmită adîncimea și plenitudinea trăirii unui crez artistic închinat vieții, crez ce-l integrează în « generația de aur » care a contribuit esențial la definirea artei românești contemporane. Prin pictura sa de exemplară sobrietate se continuă, pe noi registre de sensibilitate, intuiția unei grave severități în meditația asupra vieții, pe direcția unei reflectivități inaugurată de Ioan Andreescu. Remarcată și admirată de Henri Focillon, pictura lui Dimitrie Ghiață are « savoarea și sănătatea » unei inspirații populare, impunîndu-se prin coerența sa robustă, prin strălucirea și densitatea sa cromatică.

Vieții și operei artistului i-au fost consacrate, de-a lungul anilor, mai multe articole, studii și monografii; acum, la împlinirea unui veac de la nașterea sa, considerăm necesară amintirea cîtorva date biografice.

Dimitrie Ghiață s-a născut la 22 septembrie 1888 la Colibași, lîngă Turnu Severin. Urmează școala primară în comună și mai tîrziu, către 1908, cursul seral al Universității libere de pe lîngă liceul Gheorghe Lazăr din București. Laborant din 1909 la Institutul de seruri și vaccinuri, este descoperit de savantul Ion Cantacuzino, care îl îndeamnă să urmeze cursurile Academiei Libere de pictură. Autodidact în pictură pînă la vîrsta de 24 de ani, după ce frecventează vreme de doi ani atelierul lui Artur Verona, primește o bursă de specialitate la Academia Rançon din Paris (1914—1915). Studiază cu André și Lucien Monod și cu Delécluze. În 1915 participă pentru prima dată la Expoziția artiștilor în viață. Mobilizat între 1916—1918 în primul război mondial, se refugiază cu Institutul de seruri și vaccinuri la Iași. Are întîia expoziție în 1920 la București și va deschide în decursul anilor douăsprezece expoziții personale, dintre care două retrospective. În 1922, în urma unui concurs, obține o bursă pentru Italia. După revenirea în țară este prezent cu lucrări la expozițiile societății Tinerimea Artistică, la Saloanele Oficiale și participă la înființarea societății Arta Română și a grupării Arta.

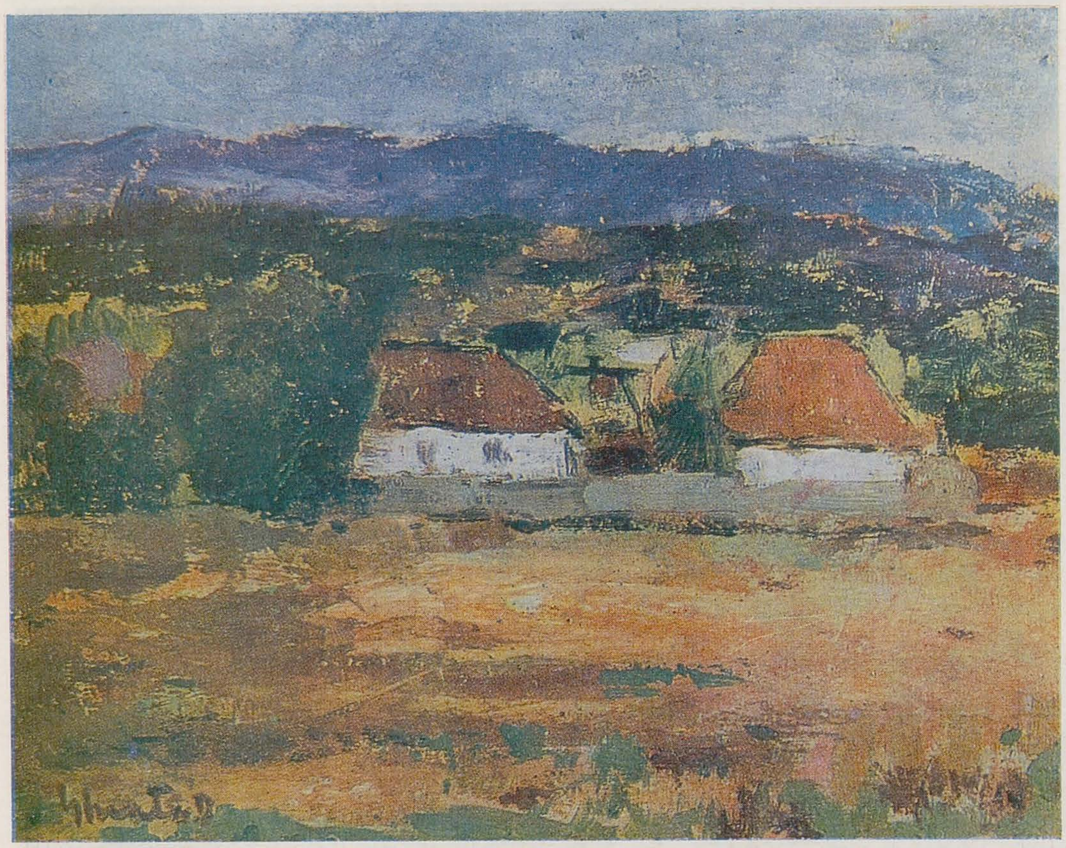


Natură statică cu struguri

La marile manifestări artistice internaționale precum Bienala de la Veneția (1928, 1942, 1958), Expoziția internațională de la Paris (1937) ca și expozițiile de prestigiu organizate peste hotare figurează și lucrări semnate de Dimitrie Ghiață. S-a bucurat de imediată apreciere iar entuziasmul receptării creației sale este și astăzi la fel de ardent. În 1934 și 1941 primește Premiul Academiei Române pentru pictură; în 1957 i se acordă titlul de Maestru Emerit al Artei, iar în 1964 i se conferă cel mai înalt titlu acordat artiștilor, cel de Artist al poporului.

S-a stins din viață în București, la 3 iulie 1972, lăsînd în urma sa o operă impresionantă nu atît prin varietatea tematică, cît mai ales prin faptul că, așa cum remarca George Oprescu: « . . .avea o viziune proprie, un fel aspru și serios de a concepe pictura, în care nu era loc pentru nici o concesie, pentru nici o renunțare . . . Îl atrag acele subiecte în care își găsește expresia atavismul lui de țăran oltean, moștenitor al unor experiențe infinite, saturat de emoțiile pe care le lăsaseră în sufletul strămoșilor și al lui propriu peisajele țării noastre și viața de la țară cu aspectele ei puțin numeroase, dar așa de tipice, așa de pline de umanitate . . . ».

https://biblioteca-digitala.ro



Margine de sat (Hurezu)

Tîrg (detaliu)

Între anii de început și de sfîrșit ai uneia dintre cele mai remarcabile cariere artistice se succed momentele care marchează caracterele stilistice ale operei sale. Universul său tematic este redus: peisajelor, compozițiilor, florilor și naturilor statice, reluate sub nesfîrșite variante, li se alătură cîteva portrete precum și o serie de studii și schițe în creion.
În peisajele lui Ghiață, natura sublimată devine un personaj simbol. În drumețiile sale prin țară, impresionat de frumusețea peisajului din Mehedinți, Gorj, Hunedoara, Țara Hațegului, nordul Moldovei, sau atras de sobrietatea peisajelor industriale de pe Valea Prahovei, pictorul a stăruit îndelung asupra alegerii motivului și din această cauză nimic nu pare inventat în imaginile pe care le-a creat. Aspectul este comun, nu are nimic grandilocvent. Revelatoare este atmosfera inefabilă, de nostalgie meditativă, care învăluie imaginea, rolul principal revenind cromaticii. Culoarea este o componentă tulburătoare a artei lui Dimitrie Ghiață. Fie că pictează un peisaj de primăvară (« Cireși înfloriți », « Ogoare primăvara »), fie unul de vară (« Margine de sat—Horezu »), fie că îl inspiră blîndețea toamnei (« Peisaj spre Bistrița », « Vînători în pădure ») sau asprimea iernii (« Iarnă în București », « Iarna la Comana »), tonurile sînt reci, stăpînite, rezonînd cu profunzimea sufletului artistului. Compozițiile cu țărani adunați la tîrguri, pe care le-a pictat de-a lungul anilor (« Tîrg la Godinești », « Zi de tîrg la munte », « Tîrg la Polovraci »), sînt inspirate mai cu seamă din nordul Olteniei, zona sa natală. Sinceritatea notației, puternica stăpînire a materiei picturale sînt dovada clarității gîndirii artistului, ecou al unei întregi străvechi spiritualități. Rigiditatea aproape mecanică a personajelor, imobilitatea lor, consonează cu spațiul omogen, transpus prin ritmuri lente și grave, cu cromatica densă și reținută. Toate elementele compozițiilor (personaje, construcții, peisaj) sînt făcute parcă din aceeași materie, pictorul nefiind în mod premeditat atras spre artificiile de particularizare ale calităților ei. Iar această consubstanțialitate este efectul gîndirii artistului care subliniază înfrățirea omului de la țară cu natura.
În reprezentarea florilor, fructelor sau a naturilor statice, ochiul său s-a oprit asupra unui fragment de viață, apărînd evident modul în care un element material poate deveni poetic și de fiecare dată altul, pictorul înnobilîndu-l și transfigurîndu-l prin virtuți cromatice de o structură cu totul particulară (« Trandafiri », « Flori de munte », « Natură statică cu struguri », « Natură statică cu pești »). Culorile paletei sînt sobre, dominate de acorduri metalice care dau o notă de gravitate și sobrietate ce-i caracterizează, de altfel, întreaga operă.
Copleșitoare prin marile resurse pe care le dezvăluie și nota de autenticitate pe care o aduc ne apar portretele, cu farmecul frumuseților necăutate ce amintesc iconografia populară. Pentru Ghiață, care în rare cazuri individualizează personajele (« Autoportret », « Portretul soției »), execuția unui portret constituie un act de confesiune, ceea ce îl atrage fiind interesul pentru esența spirituală, pentru caracterul specific modelului. Prin realismul viu și vigoarea aspră a notației, aceste opere demonstrează agerimea, puterea de penetrație și sinceritatea creatorului. Îl întîlnim la fel de sincer cînd pictează în viguroase armonii « Țăranca din Vîlcea » ca și atunci cînd pictează în tonuri delicate pe cel de « Transilvăneancă », cînd execută portretul « Berarului Mihăilescu », amuzat de pitorescul trăsăturilor acestuia și de nota vie a unui umor popular, ori cînd lucrează în cărbune, din aduceri aminte, figura mamei sale Elisabeta Ghiață, îmbinare de tulburătoare și majestuoasă vitalitate, de înțelepciune și pace, pe care le închide în chipul cu trăsături adînci.
Mai multe studii și schițe în creion, rar întîlnite în colecțiile cabinetelor de stampe, pe care artistul nu le-a expus niciodată și care printr-un generos act de donație se află astăzi în patrimoniul Muzeului de Artă al R.S. România, Colecția Aurelia și Dimitrie Ghiață, poartă amprenta unor viitoare împliniri de creație și depășesc valoarea unui document. Pentru acei care nu i-au cunoscut decît lucrările de pictură, ele fac dovada unui proces intim de elaborare și a unei nevoi avide de destăinuire. Sînt desene care surprind aspecte din vechiul București, asemeni unor stame de epocă (« Cheiul Dîmboviței », « Calea Rahovei », « O tipografie studențească »), datînd din 1912; sînt schițele executate după întoarcerea de la Paris, în Moldova primului război mondial, în care spiritul său sensibil, umanitar, nu înregistrează scenele de luptă, ci momentele de tristețe dezolantă din spatele frontului. Către 1920, la Balcic, execută prin notații viguroase o descriere a locurilor pe care le descoperă. Cele mai interesante însă, prin spontaneitate și expresie autentică, rămîn schițele de la Turnu Severin, Baia de

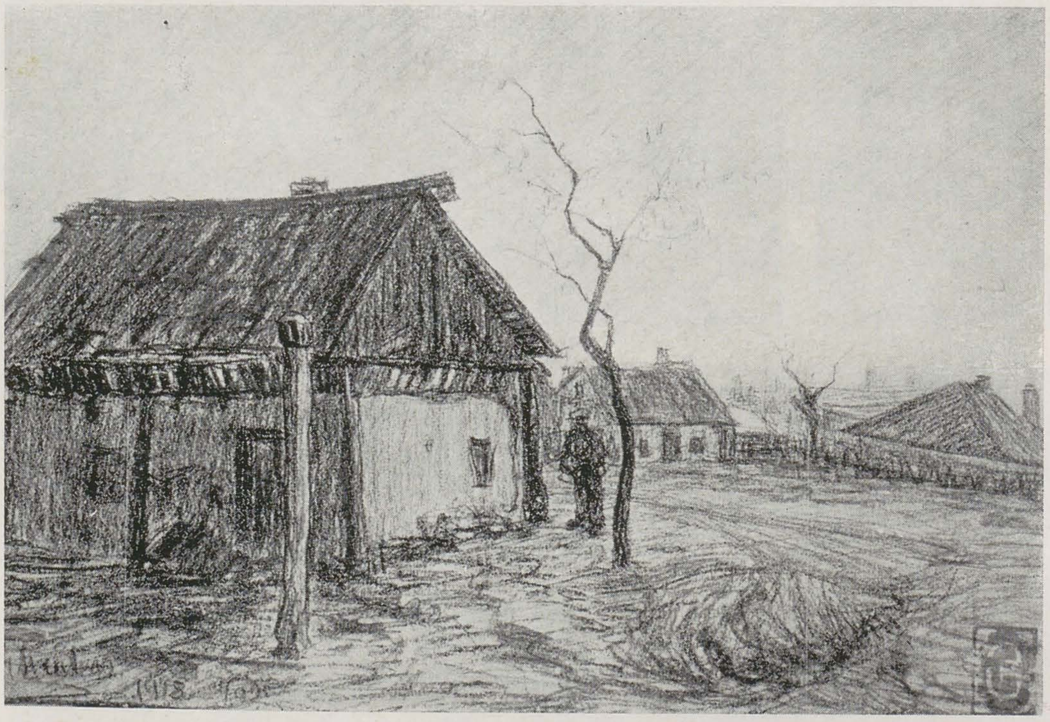
https://biblioteca-digitala.ro

Portret de țărancă

Iarna în București

Zi de tîrg la munte

https://biblioteca-digitala.ro



Desen (1927)
Desen (1927)
Desen (1918)
Desen (1917)
Desen (1928)
Desen (1928)

https://biblioteca-digitala.ro

Aramă, Tîrgu Jiu și Horezul Olteniei, în care reține aspecte din viața tîrgurilor, cu obiceiurile specifice și coloratura lor inegalabilă.
Sînt schițe prețioase de compoziție și mișcare, grăbite să cuprindă un gest ori o expresie. Linia aspră, rezumativă, exprimă sentimentul de sudură, de legătură a grupurilor, de conviețuire spirituală cu meleagurile înconjurătoare. Desenele sale se dezvăluie astfel a fi valoroase însemnări ce pregătesc compozițiile cu țărani, acele impresionante sinteze de echilibru și unitate, de firesc și de puritate a sentimentului, care au devenit aproape un simbol al picturii sale.
Prin întreaga sa operă, Dimitrie Ghiață se impune ca unul dintre cei mai autentici și mai valoroși creatori ai artei plastice românești de inspirație națională, pe care poetul A. E. Baconsky, prefațîndu-i albumul, îl caracteriza, foarte sugestiv, astfel: « . . . am revăzut, după ce multă vreme nu le cercetasem, peisajele, tîrgurile, florile și naturile moarte ale pictorului Ghiață. Întîlnirea a fost o delectare mirifică. Imaginile știute odinioară sau încă necunoscute au fuzionat alcătuindu-se într-un ciudat mozaic oltenesc și realitatea lor suprapusă mi-a reconstituit, în simbol, paleta remarcabilului artist, care e numai a lui, căci Ghiață nu seamănă cu nimenea. Nu seamănă decît cu el însuși ».

Iarna
Trandafiri albi
Flori de munte
Pe cheiul Dîmboviței

https://biblioteca-digitala.ro

evocare

catul bogdan

adrian guță

p. 14

Autoportret, acuarelă

Case și pomi, desen, 1935

« La rotonde », acuarelă 1926–27

Natură statică, acuarelă

p. 15

Peisaj, desen în creioane colorate, 1942–43

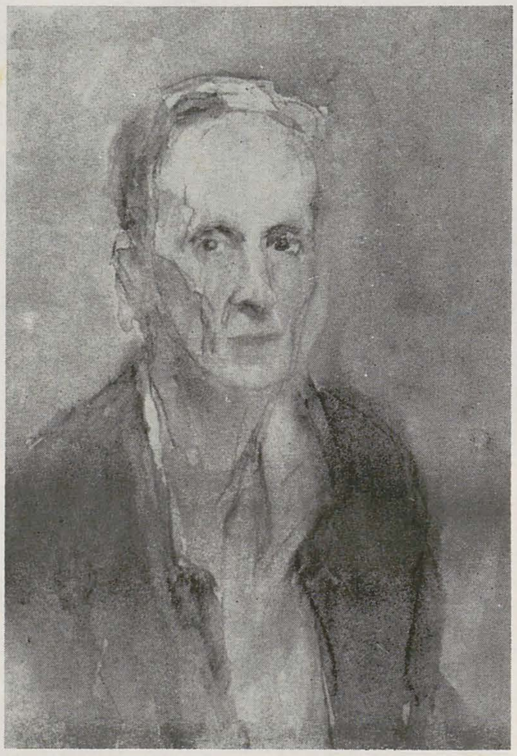
Seara pe ploaie, acuarelă și peniță, 1960–70

Privind pe fereastră, ulei, 1967

Lectură, acuarelă, 1944

Unul dintre dascălii cei mai importanți în învățămîntul superior artistic românesc al secolului XX a fost Catul Bogdan. Cu o dăruire exemplară, el a îndrumat, timp de patru decenii, generații de ucenici în ale Frumosului. Activ la ctitorirea Școlii de Arte Frumoase din Cluj — în anii de după Marea Unire — a urmat destinele acesteia și la Timișoara, îl regăsim apoi în Cluj la înființarea Institutului « Ion Andreescu », pentru ca ultimii 15 ani ai rodnicei sale cariere pedagogice să se depene în București, la Institutul « Nicolae Grigorescu ». Se conturează astfel imaginea unui om care, împlinindu-și menirea de artist și profesor, a fost un adevărat misionar cultural la nord și la sud de Carpați.

« Înainte de a fi numai culoare, pictura este gîndire profundă », afirma Catul Bogdan într-un interviu, cu mai puțin de un an înainte de a muri. « . . .Linia este gîndirea mîinii — ea explică ce este forma . . . Grafica e moment esențial și moment de sinteză » — reflecții notate de fiul artistului — Mihai Bogdan — în 1976, în contextul încercării de fixare în scris a amintirilor plasticianului, într-o atmosferă colocvială de familie. « Nici la 80 de ani, pictura mea n-a ajuns la o încheiere, nici măcar la vreo concluzie fundamentală și cu atît mai puțin la o formulă anume sau la vreo manieră. Ba dimpotrivă, de abia acum întrevăd o problematică mai abstractă și mai profundă care ar putea sintetiza într-o formă mai precis unitară toate problemele care m-au preocupat de mai bine de 60 de ani » — din cuvîntul rostit de Catul Bogdan la vernisajul personalei pe care i-a organizat-o Muzeul Simu în 1977, în semn de omagiu la împlinirea a opt decenii de viață. În același an, într-un interviu pentru televiziune, artistul răs-



pundea astfel la întrebarea « Care este după opinia dumneavoastră obligația esențială a unui pictor? »: « Să-și învețe meseria. Să gîndească pictură. Să-și reprezinte neamul. Să se adîncească pe sine. Să cunoască lumea ». Și mai spunea, tot atunci: « A fi bun profesor înseamnă a transmite gestul pictural și a arăta (nu a transmite, de data aceasta) maniera ta de a gîndi, fără a o impune însă. A o arăta pur și simplu — exemplar — studenților, pentru a le sugera calea și țelul, pentru a-i îndemna să-și făurească ei înșiși o manieră proprie de a gîndi problemele esențiale ale picturii ».

Pentru Catul Bogdan arta a însemnat un mod esențial de a fi. Gîndirea sa plastică s-a acumulat în zeci de « Caiete » — rod al experienței de atelier și al celei pedagogice — în corecturi rezultate din lucrul cu studenții și constituie, în aceste ipostaze, un material de studiu cuceritor pentru exeget. Interdependența dintre gîndire (formulată în scris și imagine) și operă oferă posibilitatea analizării « din interior » a celei din urmă. Omul, plasticianul și profesorul Catul Bogdan a fost respectat de semeni, colegi și studenți și se înscrie între personalitățile care, formîndu-se și maturizîndu-se în perioada interbelică, au contribuit, prin creația ulterioară acestei etape istorice, la fondarea artei noastre contemporane. Exemplar în evoluția operei sale este faptul că după 1944 nu au intervenit aici concesiile, adaptarea forțată la normele dogmatismului vehiculate în primele două decenii de după Eliberare. Consecvent propriilor convingeri artistice, Catul Bogdan și-a urmat fără abateri drumul, insistînd pînă în final întru șlefuirea limbajului, întru stăpînirea esențelor și realizarea marilor sinteze.

Artistul împărtășea ideea operei deschise în sensul continuei evoluții ideatice și stilistice. Respingea « sfîrșitul mic », suficiența unei propoziții de tipul « Am terminat o lucrare », arătînd: « . . . forma finită — definită și definitivă — nu există, decît *aparent* (s.C.B.) la marii maeștrii . . . » În acest context revelator este și citatul anterior.

Artistul pe care îl evocăm (în 1988 s-a împlinit un deceniu de la moartea lui) se născuse în 1897. Sensibilitatea, moștenită pe linie maternă, și rațiunea, hrănită la început de exemplul formației de tip germanic a tatălui (G. Bogdan-Duică), i-au indus pictorului setea de echilibru și sinteză. Resorturile sufletești i-au declanșat de fiecare dată actul creator, dar rațiunea ca autocenzură și-a găsit cu aceeași frecvență locul în elaborările plasticianului. Începuturile cézanniene — « După-amiază de vară » (1927), peisajele timișorene lirice din anii '30—'40, ori naturile statice din aceeași perioadă, indică preponderența alternativă a unuia din termenii binomului menționat, în lucrările de tinerețe și primă maturitate a pictorului. Maturitatea deplină și anii senectuții sînt marcate de continua căutare a unor sinteze ce îl reprezintă complex și îi conferă un loc aparte în panorama artei noastre contemporane: « Copil din Bistra » (1956), « Portretul lui Iorga » (1968), autoportretele de după 1950, peisajele bucureștene, scenele cotidiene, sînt exemple în care sensibilitatea și rațiunea se găsesc într-o fericită cumpănire. Voința de *Echilibru* s-a însoțit

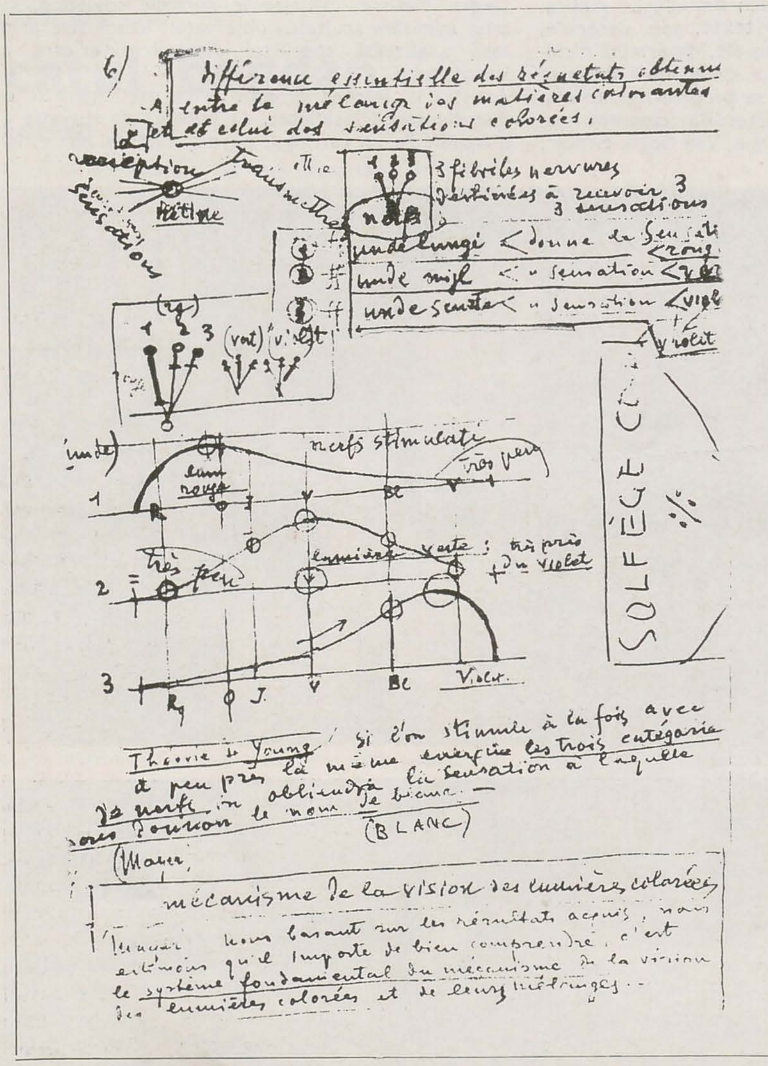
https://biblioteca-digitala.ro

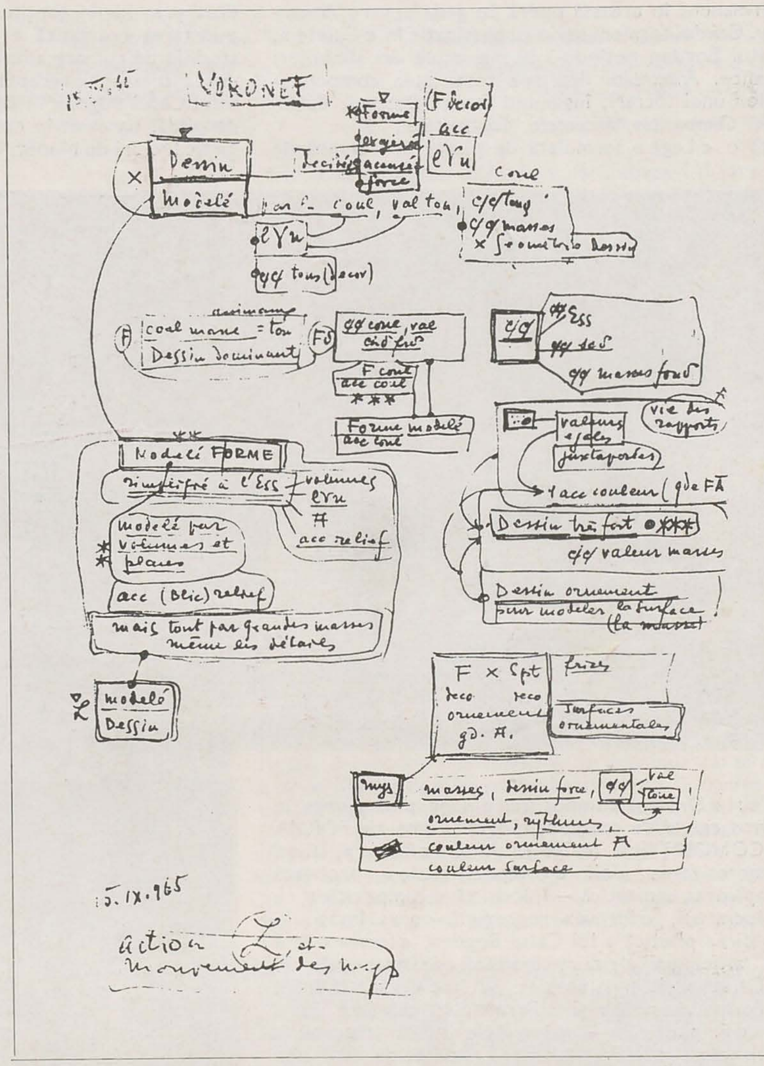
permanent în această operă cu grija pentru *Ansamblu*. Cei doi termeni revin cu obstinație în « Caiete », Catul Bogdan notîndu-i cu majusculă ori simboluri grafice. *Ansamblul* desemna totalitatea componentelor unei lucrări, însumînd *Forma*, *Desenul*, *Culoarea*, *Compoziția*, *Accentele*, *Contrastele* . . .
Iată o « Lege » formulată de pictor în însemnările doar prin ideile conținute aici; simbolurile grafice, punctarea cromatică a unor texte, apoi desenele, studiile de culoare adunate în ele, determină includerea acestor « receptacole » ale gîndirii artistice a lui Catul Bogdan în opera sa propriu-zisă. Există, de pildă, un caiet în care pictorul a comentat imagistic lucrări de Monet, Cézanne, Van Gogh, Renoir, Degas, Matisse, întîlnite în muzeele sovietice, în altul admirăm acuitatea observației în schițele prin care analizează specificul picturii exterioare a Voronețului.
Artistul își însoțea aproape orice participare la o discuție care-l însuflețea, cu puterea de sugestie a imaginii. Pe un carnețel, pe o bucată de hîrtie, își

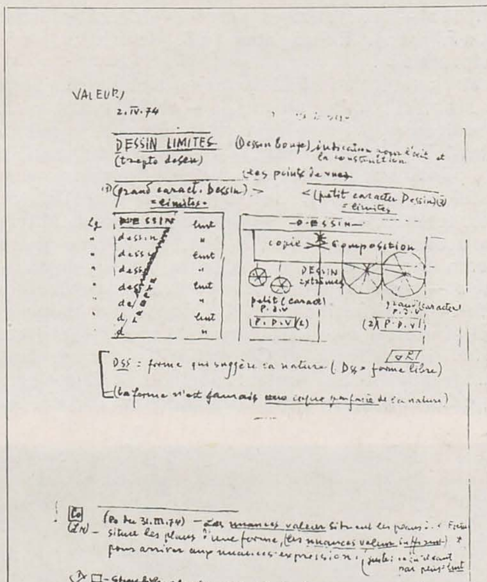
sale: « Drumul compoziției e *lung* pînă *ajunge la forma cerută de concepție. Sau mai bine zis* FORMA « CONCEPȚIEI » (s.C.B.). Aici, « forma », fiind concretizarea ideii « compoziționale », probează amploarea semantică — înlocuind « compoziție » cu « lucrare », « forma » reprezintă opera însăși. În gîndirea plastică a lui Catul Bogdan, « forma » este de altfel un element esențial, analizat atît în « Caiete » cît și la șevalet. Se face distincția între « Forma naturală » și « Forma plastică » (« F. nat » și « F. plastică » — majusculele indică importanța conceptului); « F. plastică » rezultă de fapt din sinteza între « F. nat » și « F.s » (« F.s = « forma simțită » — concretizarea perceperii de către artist a « F. nat »). Există apoi « F. desenată », « F. sculpturală » . . .
Se atrage atenția însă că forma nu trebuie să ajungă un scop, ci rămîne un mijloc — altfel, « elle peut devenir une prison » (am citat dintr-un « caiet » datat 1974). În ce privește culoarea, artistul sublinia de pildă importanța arhitecturii petelor mari (petelor expresive). Într-o pagină teoretică de « corectură » — aflată în posesia lui Florin Mitroi (pe aceeași foaie — fața a II-a), se aborda și se exemplifica pe o schiță problema « griurilor colorate » — opțiune cromatică pe care pictorul a șlefuit-o de altfel îndelung și a înnobilat-o în operă.
Spațiul acestei evocări nu permite analiza detaliată a gîndirii plastice a lui Catul Bogdan dar un fapt mai trebuie totuși notat: paginile « Caietelor » și « Corecturile » sînt documente valoroase nu

dezvolta și plastic discursul. Aproape indiferent față de viața practică, se entuziasma totuși pentru un detaliu din cotidian, ce putea fi valorificat estetic, pentru un colț de stradă învăluit în poezia toamnei . . .
Profesorul Catul Bogdan și-a început cariera didactică curînd după terminarea studiilor pariziene; adică o dată cu înființarea Școlii de Arte Frumoase din Cluj (1926), avîndu-i colegi pe Ciupe, Demian și Ladea. Acești tineri dascăli, entuziaști, și-au adus din plin aportul la crearea unui învățămînt eficient și a unei efervescente vieți artistice în Transilvania, integrată, după Unirea din 1918, peisajului cultural românesc. Activitatea a continuat la Timișoara, după mutarea aici a Școlii din Cluj — în 1933. Îl aflăm apoi pe Catul Bogdan antrenat în procesul renașterii învățămîntului superior artistic clujean — predă la Institutul « Ion Andreescu » din 1949 pînă în 1951; încununarea acestei îndelungate și fertile cariere pedagogice se petrece la Institutul « Nicolae Grigorescu » din București (1951—1966). Catul Bogdan a format numeroase generații de studenți, dintre care mulți au devenit nume importante ale artei noastre de la *Tasso Marchini*, *Petre Abrudan*, *Ion Vlasiu*, *Eugen Gâscă*, *Alexandru Mohi*, *Constantin Dinu Ilea*, pînă la *Coriolan Hora*, *Spiru Vergulescu*, *Gabriela Pătulea Drăguț*, *Florin Mitroi*. În legătură cu metoda sa pedagogică, revelatoare sînt înseși cuvintele profesorului, citate mai sus. El nu își impunea ucenicilor stilul; încerca, expunîndu-le modul său de abordare a limbajului artistic, să-i stimuleze în a-și forma propria gîndire

https://biblioteca-digitala.ro







plastică. « Corectura » sa nu însemna intervenția directă pe lucrarea studentului; pornind adesea de la o problemă de limbaj ivită în lucrul la un șevalet, profesorul o prezenta în scheme teoretice și grafice, apoi, eventual, tot pe foi separate, relua compoziția (ori detalii ale acesteia) și *propunea* o rezolvare proprie, sprijinită pe lămuririle date. Întregul colectiv beneficia de pe urma soluționării « cazului », expozeurile dascălului atingînd generalul pornind de la particular.

Pagină de caiet
Pagină de caiet
Nud, acuarelă
Pagină de caiet

Catul Bogdan este unul dintre maeștrii culorii în pictura modernă românească, subtil adept al griurilor cromatice. Stăpînea însă în egală măsură forța de sugestie a liniei, desenul fiindu-i un mod cotidian de exprimare. Pictorul a abordat de asemenea arta monumentală și ilustrația de carte, a publicat grafică în presă. Portretul și peisajul l-au atras în primul rînd, dar s-a remarcat și în compoziție ori natură statică. De la autoportret la scena extrasă din cotidian, de la peisajul urban la nud, de la grafica militantă la interpretările după mari maeștri (în « Caiete »), el a conferit întotdeauna gravitate actului creator artistic. Rolul esențial pe care l-a dat problemelor de limbaj n-a atenuat conținutul uman al operei lui. În toate etapele evoluției sale stilistice, construcția formei (aceasta din urmă simplificîndu-se treptat) a rămas evidentă. Culoarea, acuzată pe forma sau anvelopînd-o cu delicate treceri, dispusă conform « arhitecturii petelor mari », a fost un mijloc de expresie fundamental pentru pictor. Opera lui Catul Bogdan ne relevă o artă a esențelor; relația formă-culoare-lumină a fost prelucrată în cadrul unei sinteze ce a reunit moștenirea cézanniană cu cea impresionistă. Rezultatul a înscris această operă, în care tradiția și modernitatea dialoghează pe o înaltă treaptă valorică, între faptele de seamă din cultura românească a veacului nostru.

https://biblioteca-digitala.ro

cronica

neculai păduraru

geometrie și privire

anca vasiliu

Unii cred că e mai ușor să izvodească monștri decît proiecții ideale de frumusețe, contradicții mai degrabă decît armonii, diformități expresive în dauna uniformităților comune, lumi sublunare, vise extrase din somnul rațiunii — decît solare și uscat-pozitive ființe cotidiene. Monștri — cu sens de eroi de mit și himere. Un « complex eroic » situat la nivelul eshibării în dramatic și imaginar a fantasticului subconștient, a proiecțiilor obsesive ale psihicului asupra unei mitologii eclectice, asimilînd la modul propriu și dezinvolt istorii și geografii personale și universale (Ghilgameș, sau Iuganu, sau Inaoa). Dar poate că, în același timp în care bîntuiau spectral himerele și germinau sinuos și labirintic concretizările monstruoase ale fantasmelor, se distilau din organicul impur structurile ordonatoare ale lumii superioare a conștientului, îmbogățite de experiențele de limită ale expresivului, de larma de dincolo de asurzirea simțurilor, a spaimelor de tot felul și a rătăcirilor. Poate că pornind de jos în sus, sau de la concret la abstract, sau de la aparență la concept — valorizările pe care le-ar putea produce un astfel de demers artistic și raporturile pe care le-ar stabili între polii existentului dat și cei ai lumii recreate de artist ar conduce la o extensie a limitelor și la o mai elastică judecată a categoriilor. Am descoperi atunci un « concret » al abstracțiunilor conceptuale și o evidentă suprafață « de aparență » a profunzimilor subconștientului, sondate cu mijloace de analitică și de logică a expresiei plastice în variantă diurnă, rațională și conștientă. Am descoperi că himerele pot fi controlate și dirijate și că « terificul » lor nu are de fapt nimic concret, în vreme ce conceptele, abstracte și subtile, pot scăpa controlului și se pot autonomiza pînă la întruchipare, la modul propriu. Am ajunge, de aici, la formule de hibridări intelectuale și faustice în care capul și trupul unor himere sînt proiecțiile unei gîndiri și nu doar pulsiunile, decodificabile simbolic în registrul psihanalitic, ale unei imaginații hrănite de mitologii și eresuri populare. O gîndire atașată metodic alegoriilor, ca procedeu de transfer între conceptul propriu-zis și manifestarea virtuții lui în lumea organicului direct palpabil. Alegorii care încarcă valoarea de graniță a ambelor tărîmuri subsumate, cu proiecții în imagine, cu forme, cu personaje și obiecte în același timp vitale și fantastice, imposibile și totuși reale, paradoxale, deși existente, recognoscibile în inventarul mitologiilor cunoscute și a imaginarului fiecăruia. Și pornind astfel, de la această funciară ambiguitate între concret și abstract, între real și fantast, cu borgesiene alunecări între firesc și absurd și cu mefistofelice metamorfoze între limitele tentativei umane și izbînda prin pact a creatorului faustian, vom ajunge, poate, să înțelegem dilema acută a acestei expoziții, semnele ei geometrice: *triedrul și elipsa.*

În fond, ceea ce se demonstrează este faptul că ar putea să existe o continuitate adevărată între idee și simț; că dincolo de încărcătura culturală și simbolică binecunoscută a acestor elemente, se află fondul lor comun, bizuit, așa cum o demonstrează mitologiile, pe concretul unui experiment aruncat în *illo tempore* și putînd fi retrăit inerțial, poate la nivelul subconștientului, oricînd și oriunde. Este sigur apoi, că acest fond comun este de fapt o experiență « de limită », transformată astăzi într-un ecran al proiecțiilor imaginare epurate, sau, mai bine zis, transferînd la nivel psihologic încărcătura experienței inițiale, din care a păstrat, ca elemente concrete, personajele de panteon ale diferitelor mitologii « monstruoase ». Și acestea devin alegorii, se resemantizează în contact cu un limbaj al afectului și al expresivităților de ordin plastic, sau poetic, livresc. Aici tentativa este extrem de atrăgătoare, dar în egală măsură periculoasă, riscant aventuroasă. Poți transforma văzul în cunoaștere prin intermediul ochiului concret, performer al alergării pe suprafața lucrurilor aparente? Poți interioriza simțul văzului în cunoașterea ființei prin unica ipostază dată vederii — chiar și aceea, bine se știe, necesitînd interiorizare și exercițiu pentru a transforma văzul în *viziune*, senzorialitatea — în capacitate de asimilare a necunoscutului. Desigur, lucrul e posibil cîtă vreme ne păstrăm în limitele stricte ale unei lumi figurative, inclusiv ale uneia de factură expresionistă — luată drept constantă stilistică permanent însoțitoare a istoriei artelor europene —, dar faptul capătă alte dimensiuni cînd se reordonează fragmentele unor fixații onirice din mitologii străvechi, sau pur și simplu inventate prin mimetism, pentru a le asocia unor semne revelatoare de alte spații și pentru a impune acestora din urmă legile unui omenesc tulburat încă de penumbre și de inerțiale dizarmonii. Se iscă atunci un război nevăzut, din care răzbat uneori fulgurații stranii, prin fanta cărora privești uimit cum lupta nu se mai dă între giganți și zei, centauri și oameni, vicii și virtuți — ci a trecut subtil într-un plan invizibil al valorilor umane, între conștiință și gîndire.

o autentică melodie

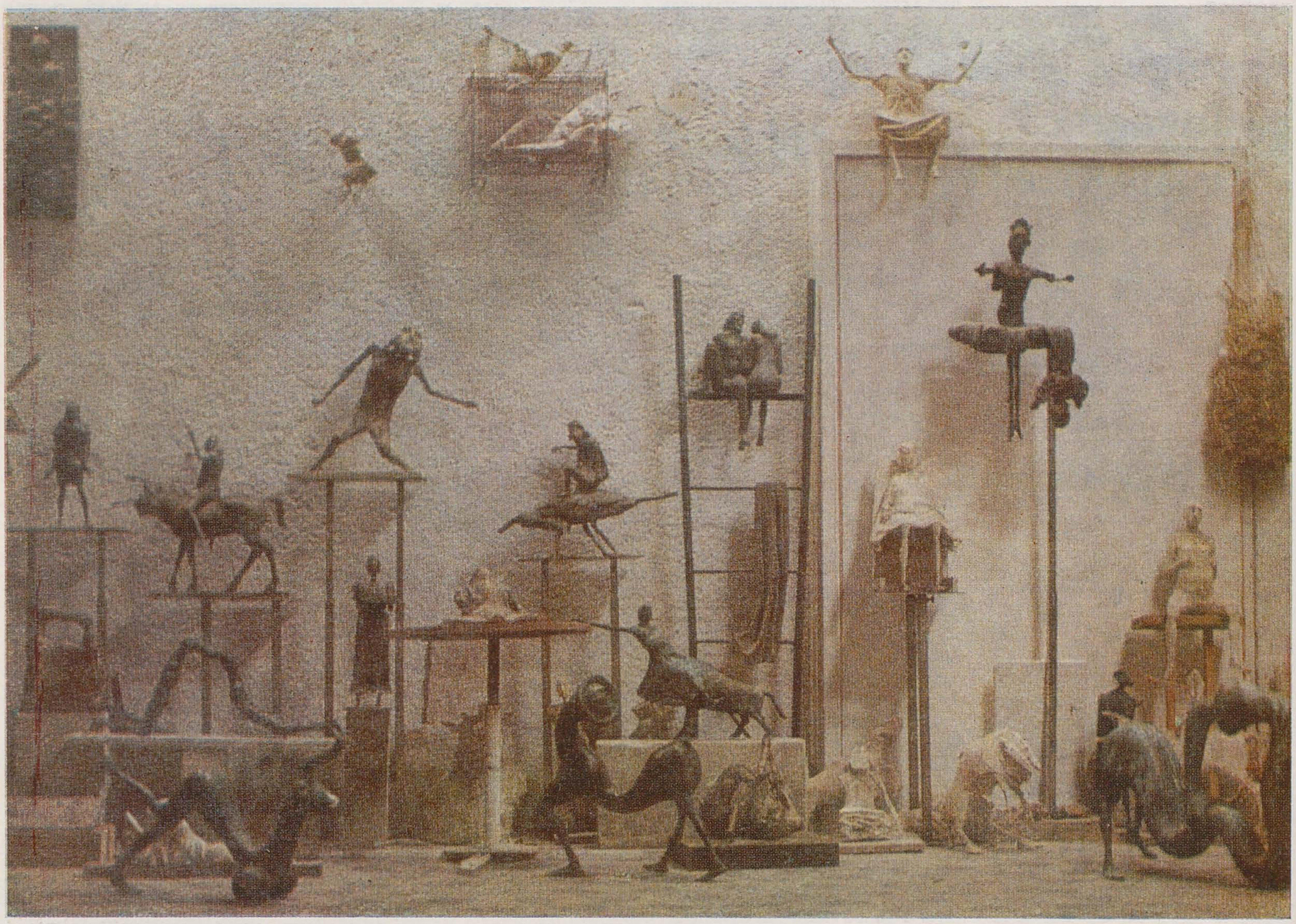
horia horșia

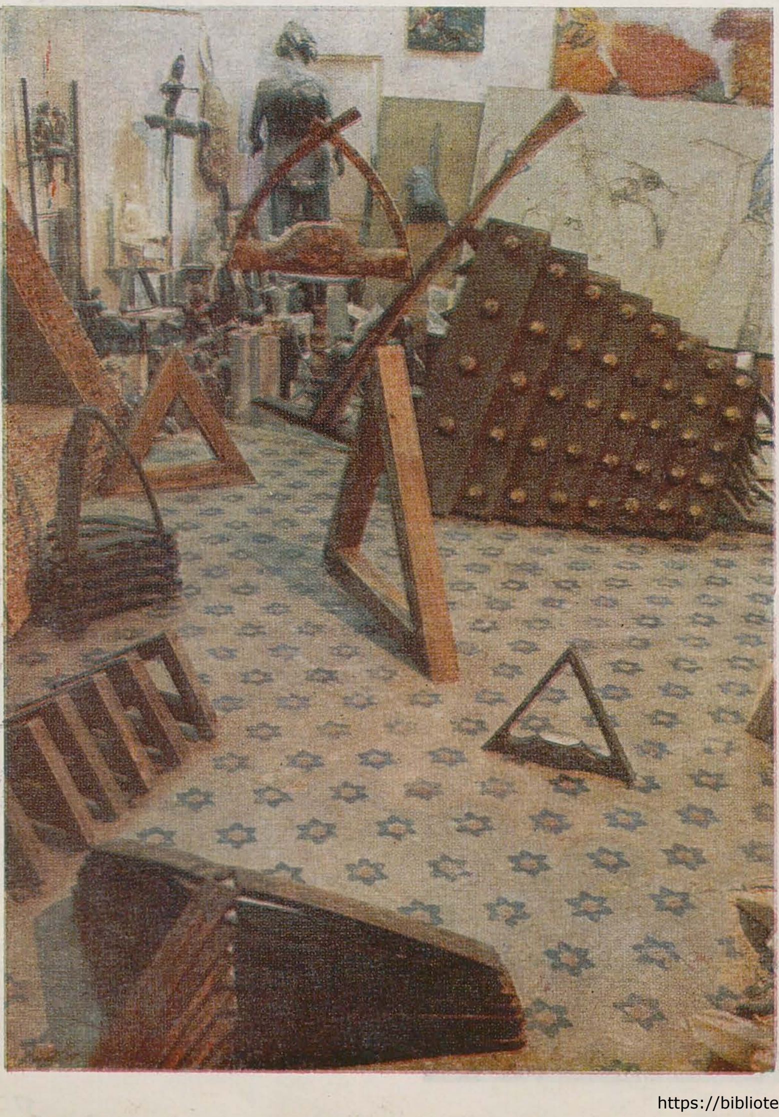
O lume ciudată, de-a dreptul stranie, în permanentă mobilitate cultivată anume de către artist care refuză orice fixare, fie de ordinul genurilor ori al tehnicilor de lucru — de aici acea stare de ambiguitate a unei lumi în continuu efort de constituire, în căutarea propriului profil ori a propriei identități — care ar putea fi o a doua geneză, a unui univers astfel ameliorat. Așa am cunoscut-o la prima noastră întîlnire, în 1974, cînd am deschis o ediție Apollo, unde Păduraru expunea împreună cu un grup de artiști ieșeni; și totuși, chiar și atunci erau cîteva puncte fixe, dacă e să amintesc lucrarea « Zidul », care de-a lungul anilor devine un ciclu, reprezentat și la expoziția de acum patru ani și la recenta expoziție de la Dalles (octombrie-noiembrie 1988). Așa am regăsit-o azi, un teritoriu miraculos situat între vis și realitate, orientat, în această mobilitate, cînd spre un pol, cînd spre celălalt, o artă figurativă, chiar dacă uneori configurările se constituie într-o zonă limită în vecinătatea abstracționismului ori a conceptualismului. Un alt punct fix sau de reper: există în această lume și revine mereu fie în desen, fie în sculptură, o făptură ciudată în a cărei alcătuire recunoști elemente de anatomie umană combinate cu altele din regnul păsărilor ori al reptilelor. Personajul are și un nume: Iuganu și pare a fi un dublu sau un alter ego al autorului, reprezentat fie în sculptura în bronz, contemplîndu-și șăgalnic figura în luciul unei oglinzi, ori în compoziții în care apare în două exemplare îmbinate (ca printr-o sorbire sau ca prin modul în care pasărea își hrănește puii încă neputincioși), fie în desene de mici dimensiuni care pot fi proiecția grafică a sculptorilor ori, uneori, o țesătură complicată de suprapuneri de conturi de forme, iarăși fantastice sau imaginare. Iuganu este, fără îndoială, un porta voce al creatorului său. Dacă mă gîndesc că acest univers este populat, de asemenea, cu himere — un ciclu de desene sau cîteva sculpturi în bronz — fac fără să vreau, dar pe bună dreptate, legătura cu un ilustru înaintaș de proporții gigantice în sculptura noastră — Dimitrie Paciurea. Iată, însă, că în recenta expoziție, alături de Iuganu, apare încă o făptură, la fel de ciudată, Inaoa, pe care, ca emisar al artistului, al gîndurilor acestuia, îl aflăm fie visînd (în desene), fie învingător în lupta cu balaurul Ka (într-o pictură aproape monocromă și de viziune grafică). Simplificînd, aș putea căuta argumente pentru înțelegerea în artă a lumii întemeiate pe conflictul binomului pozitiv-negativ, dacă simplificarea nu ar sărăci recepția operei. Totuși mai există în acest univers făpturi malefice ca acel imens « Monstru cu aripi de libelulă ». Alte lucrări ca « Piramidele zburătoare » nu ne trimit neapărat spre paleoastronautică, deși par a sugera, într-un fel sau altul, posibilitatea comunicării între planete sau aștri. Impresionant este unul din obiectele de maximă sobrietate: « Semn pentru eroi » — un triunghi din lemn patinat-gri-vînăt. Semnul devine pe parcurs element de construcție pentru alte lucrări articulate dintr-o mulțime de triunghiuri, cum sînt « Semnele pentru Unire » sau « Monument pentru eroii necunoscuți ». Sînt tentat să spun, deși ar trebui doar să presupun, pentru că nu am confirmarea, aici necesară a artistului, fără îndoială, dintre marile prietenii statornicite și rodind în vechile mituri ale omenirii, Neculai Păduraru optează pentru cea mai veche, aceea a cuplului Ghilgameș-Enkidu, deoarece ceea ce este fundamental în mitul lui Ghilgameș este drama existențială a omului, lupta lui cu forțele oculte și perspectiva înfrîngerii lor, sugerînd deopotrivă impactul dintre om și lumea necunoscută — pentru el supranaturală (zei, monștri, duhuri rele, etc.) — orgoliul uman rezultat din confruntarea cu fauna și flora. Chiar dacă Ghilgameș nu a fost un rege, al cincilea din prima dinastie postdiluviană, cum vrea să ne asigure mitul originar mesopotamian, mitul rezumă alegoric istoria omenirii și destinul ei ca societate — vînătoarea, păstoritul, culturile urbane, constituirea statului arhaic, catastrofele cosmice, marile întrebări ale gîndirii umane. Ca și alți eroi mitologici, Ghilgameș întreprinde o călătorie inițiatică în lumea cealaltă, plecat după floarea nemuririi (secretul imortalității) unde se va întîlni cu strămoșul său Utnapishti, omul providențial din mitologia accado-babiloniană al potopului universal, salvat de zei din diluviu spre refacerea din nou a omenirii.

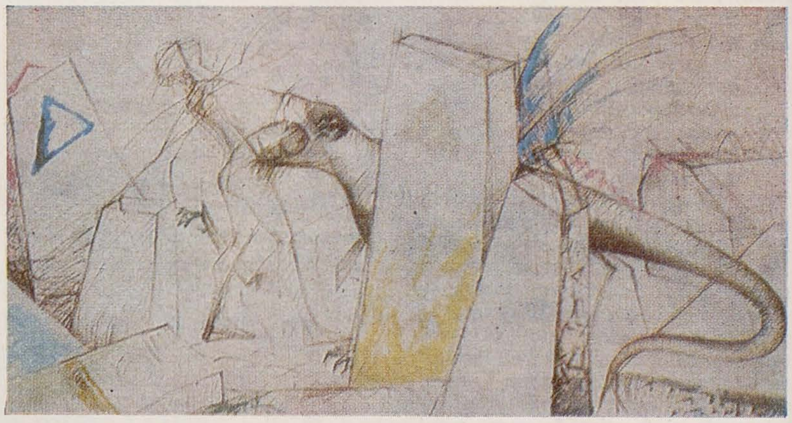
Una din lucrările impozante ca dimensiuni și monumentalitate din expoziția lui Păduraru, care-i lărgește parcă orizonturile universului artistic, este tocmai o « Corabie pentru Ghilgameș ». Deși nu este funcțională și nu reprezintă nici ideea unui obiect cu finalitate utilitară, « Corabia » pare a fi construită cu scopul de a înfrunta talazurile și alte încercări (să nu uităm că Ghilgameș a luptat cu balaurul Ka și cu monstrul Hambaba). Din același tip de semne așezate vertical în coloană și lăsate, să cadă unul peste altul (ca un joc infantil de domino ar putea spune cineva urmărind modul de construcție), Neculai Păduraru ridică un « Monument pentru eroii necunoscuți ».

La capătul acestei călătorii imaginare în universul artistic al lui Neculai Păduraru, mi-aduc aminte că într-unul din cataloagele sale scria că: « De multe ori simțim nevoia de a cînta. . . ». Sînt convins că artistul cunoaște acest cînt și îl comunică cu noblețea și modestia orgolioasă a artistului autentic.

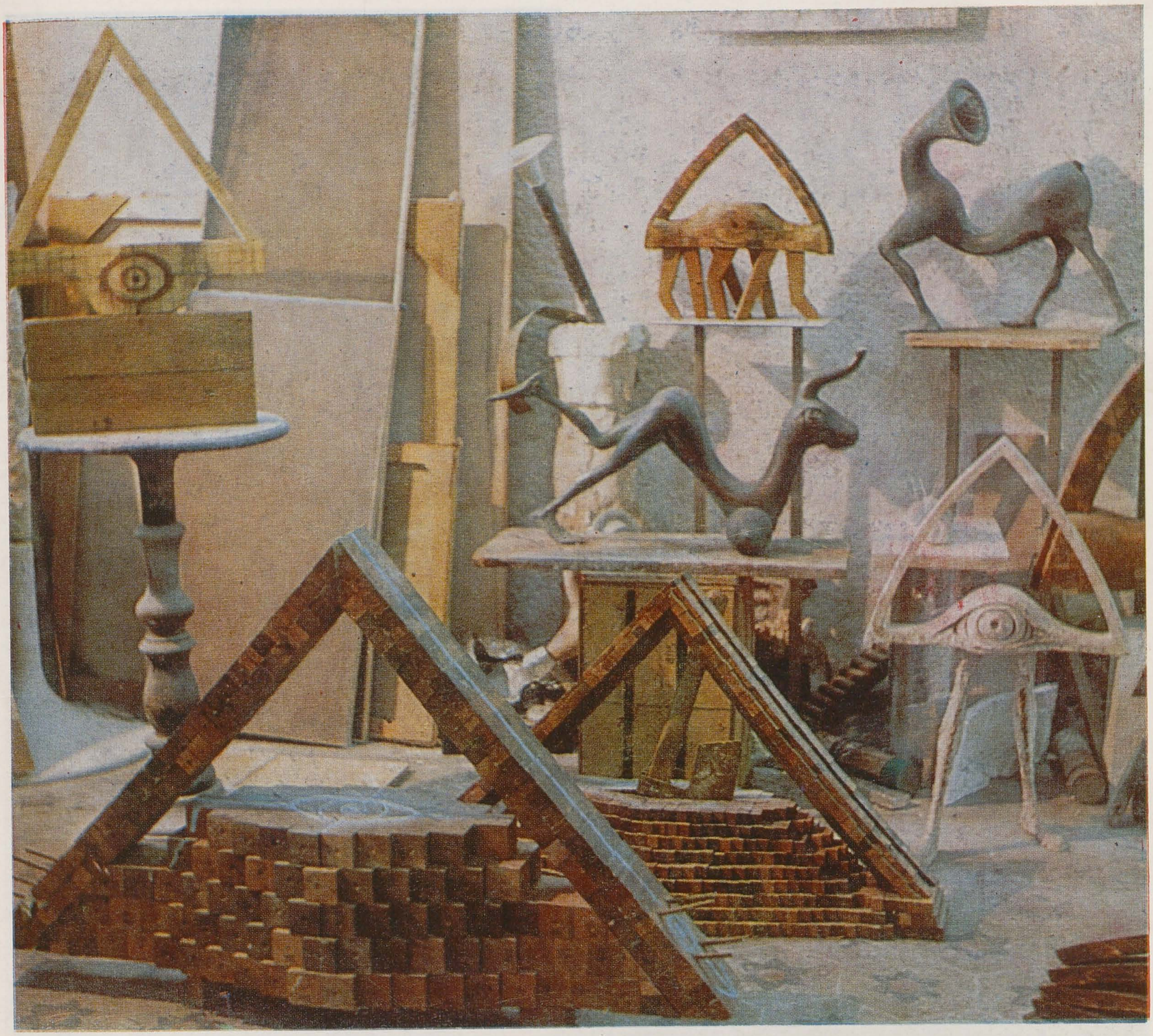
https://biblioteca-digitala.ro

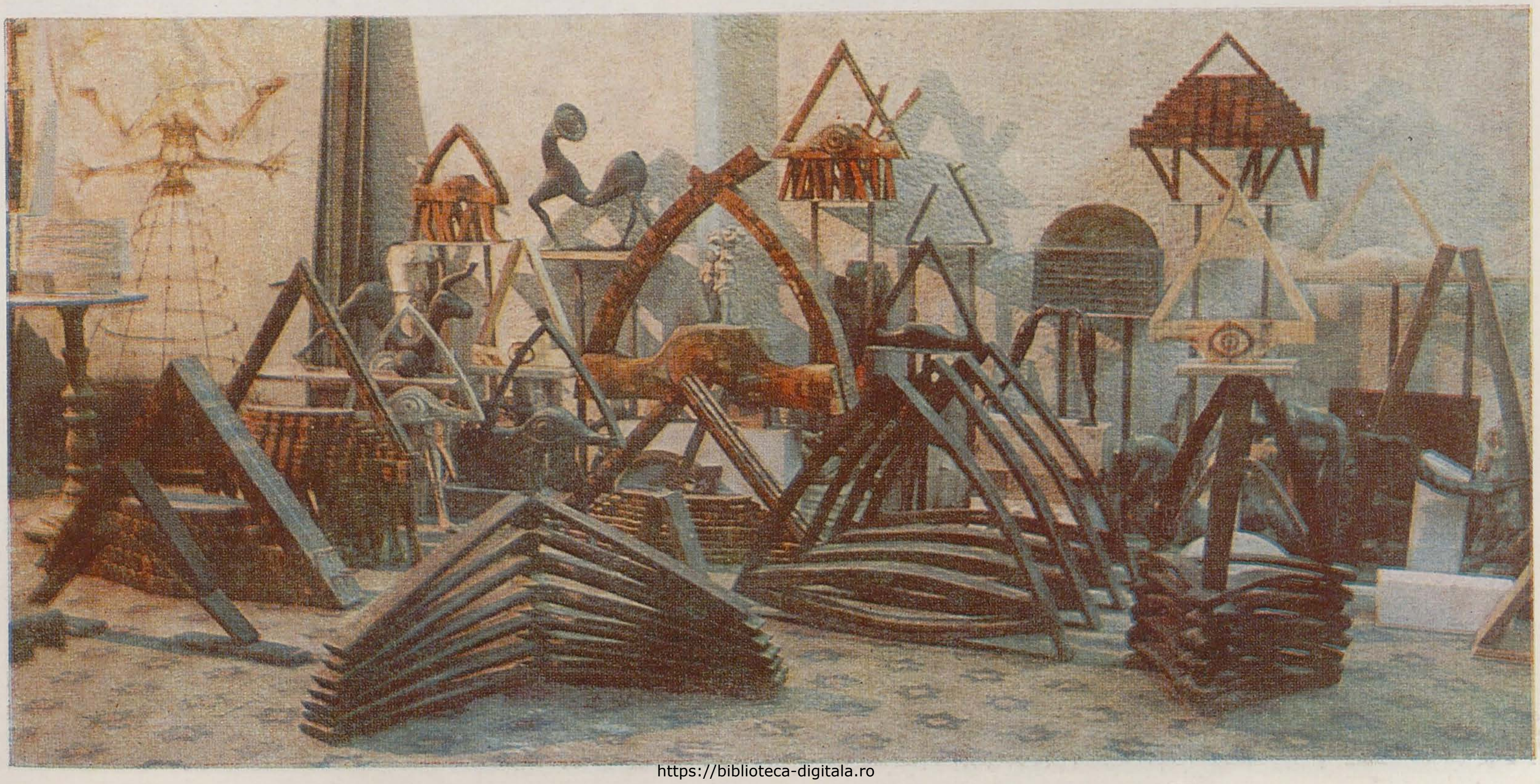




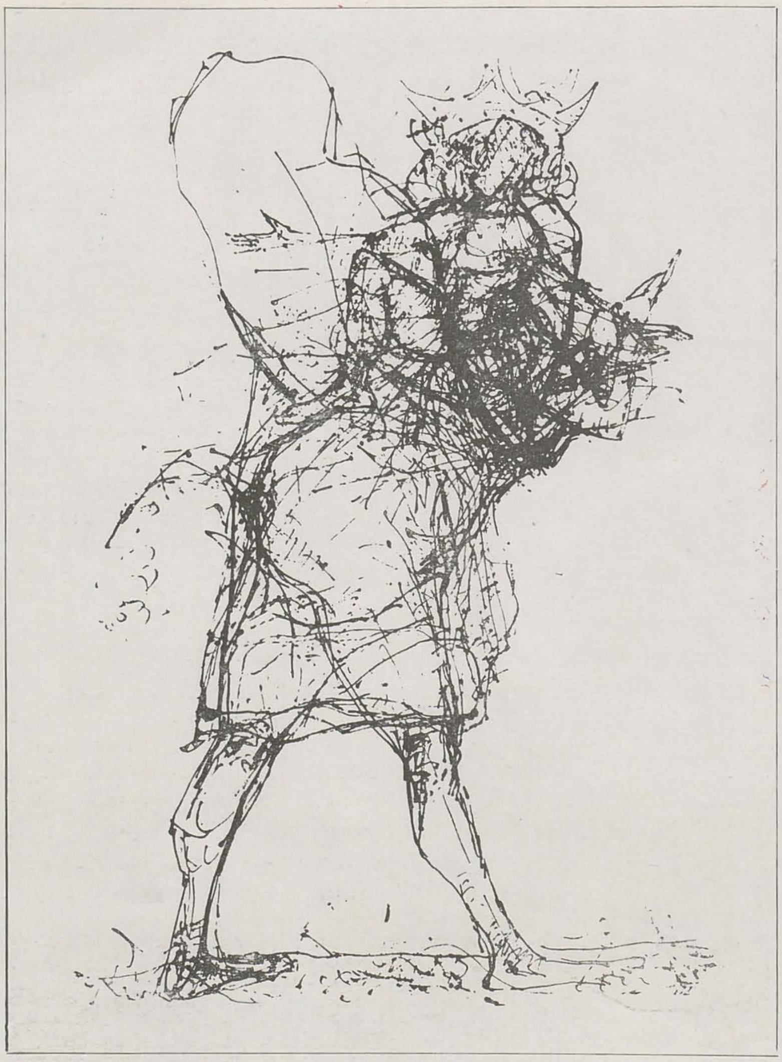


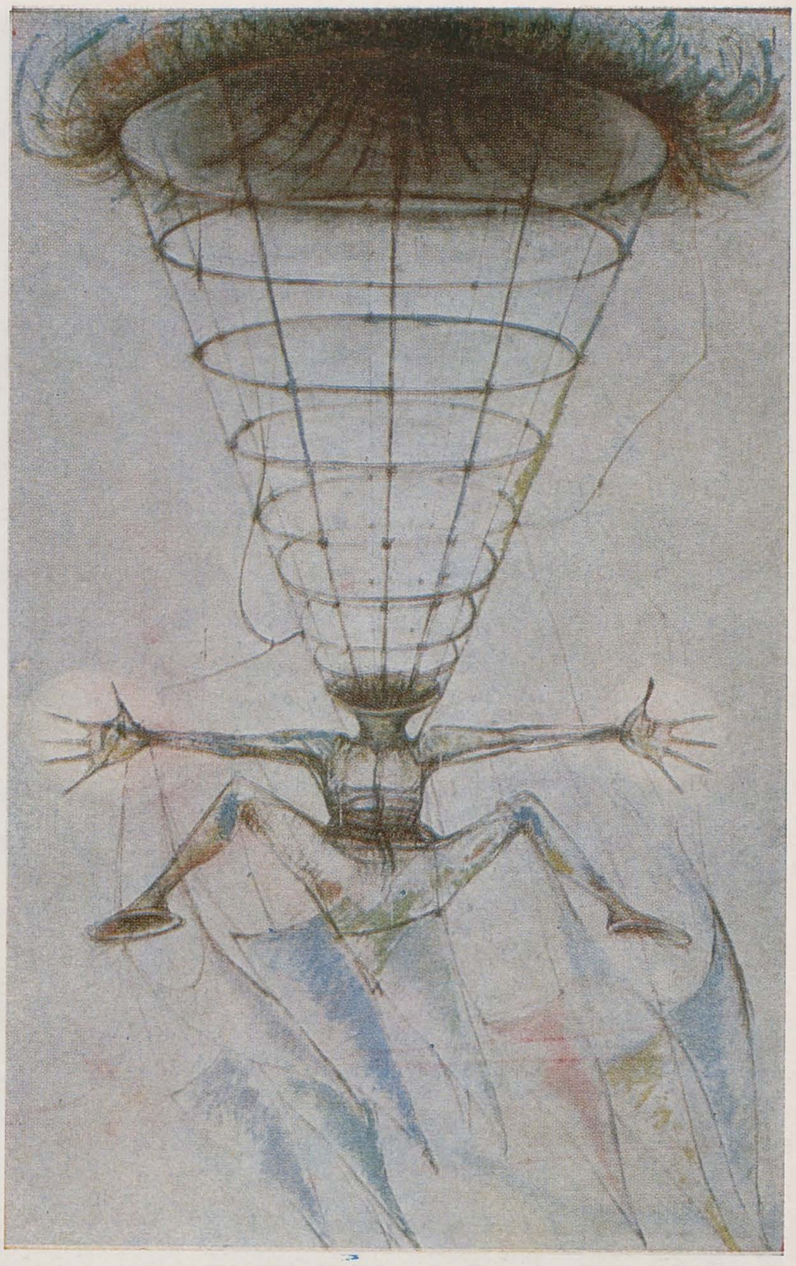
https://biblioteca-digitala.ro



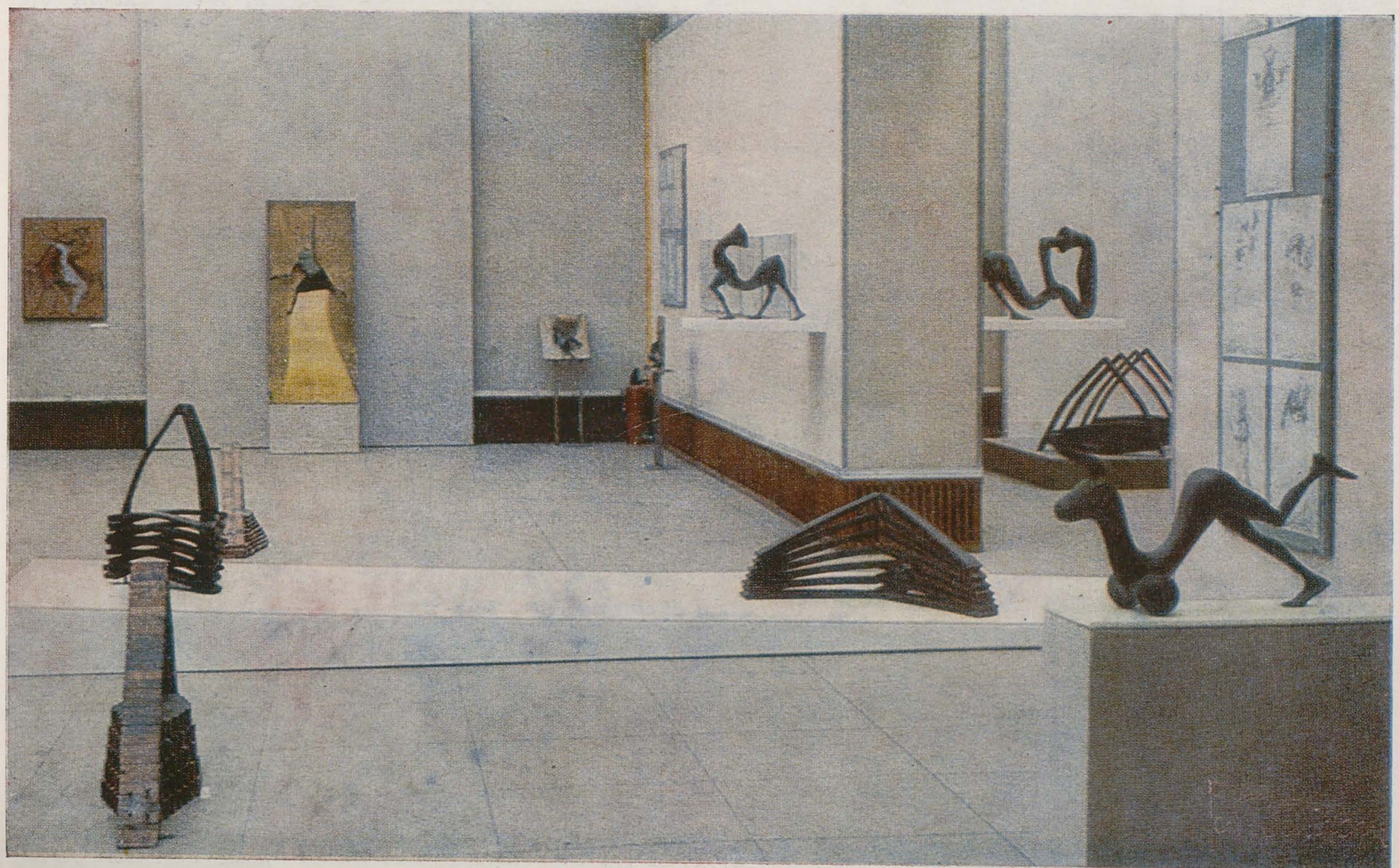


https://biblioteca-digitala.ro





În paginile 17, 18, 19 şi 20 ansambluri de lucrări în atelierul sculptorului
p. 18
Desen
Orizont Eminescu
p. 20
Desen
Desen



https://biblioteca-digitala.ro

ervant nicogosian

rafinamentul vechilor texturi

dan grigorescu

Personalitatea lui Nicogosian s-a conturat relativ devreme; oricine i-a urmărit evoluția în ultimii — să zicem — douăzeci de ani a putut băga de seamă o statornică preocupare de definire exactă a rolului motivului real în construcția formei picturale. De-a lungul unei întregi perioade a creației sale, în care artistul a fost constant credincios sie însuși, tablourile lui au putut fi recunoscute fără echivoc pe simezele marilor expoziții colective. Nu știu dacă a avut cineva ideea să vorbească despre « un stil Nicogosian », dar am convingerea că s-ar fi putut vorbi despre o asemenea realitate în pictura noastră contemporană.

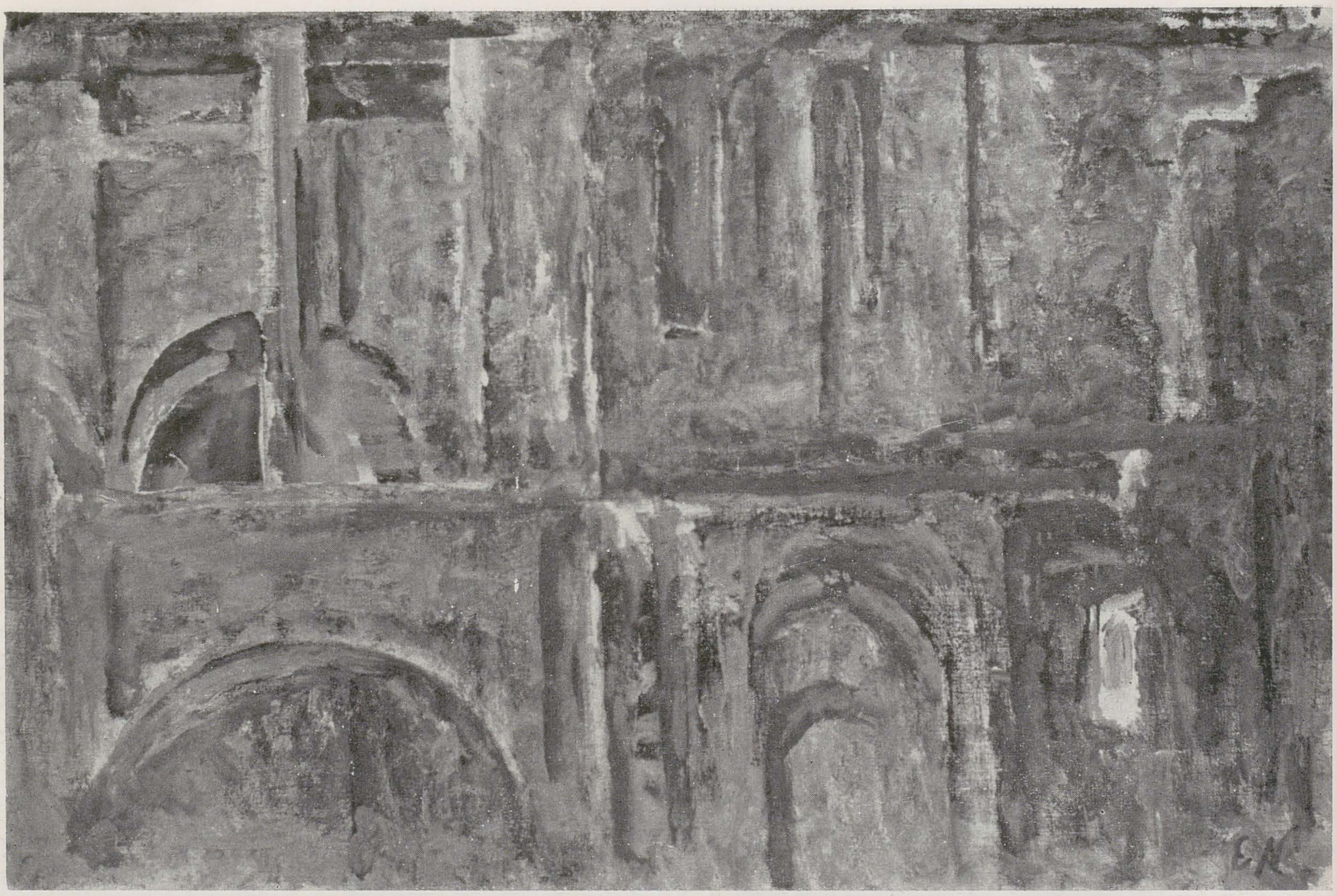
O construcție solidă, o arhitectură a masivelor edificii colorate care, însă, se salva în chip miraculos de eventuala uscăciune a simplificărilor constructiviste ce puteau pîndi asemenea soluții de o inflexibilă rigoare a liniei și a cercului. Sau, mai curînd, a vectorului și a vîrtejului. Miracolul era cu atît mai deplin cu cît Nicogosian își păstra culoarea în registrul grav al brunurilor coapte și al griurilor calme; nici o tentație de a mlădia formele puternice, de o monumentalitate solemnă, prin estomparea lor sub povara unor culori joviale.

Expoziția de la sfîrșitul toamnei, la « Simeza », se înfățișa ca o firească, explicită continuare a sintaxei picturale din tablourile aparținînd unei îndelungate perioade a artistului. « Intoarcerea la motiv » e un nume lipsit de acoperire totală: pentru că niciodată Nicogosian nu a părăsit, în fapt, motivul. De data aceasta, însă, el îl trata cu o mai mare libertate a formelor fundamentale, îl integra în limbajul său plastic într-un chip mai direct. Aș spune că se *supunea* unor sensuri poetice pe care le conținea motivul însuși.

E poezia mateină și barbiană a unui București vechi, străjuit de atmosfera stranie a unor clădiri ce cuprind, între zidurile lor, o istorie țesută din umbre și lumini, din mister și patetice revelații. Nu cred că se poate aminti, în plastica românească, o asemenea intuiție a sintezelor unor sensuri ce integrează lumea Vechii Curți, unde Orientul și Occidentul se întîlneau ca în ritmurile de neasemuită puritate ale versurilor lui Ion Barbu.

Nicogosian nu a consemnat un univers: ci i-a căutat înțelesurile mai adînci, pe care cîndva le-au adus spre noi neasemuiții Crai mateini. Interpretarea lui nu e pur și simplu *vizuală*, ci aspiră la cuprinderea poetică a unei realități ciudate, pe care el o face să se comunice direct, învăluitor. Culorile au acum un alt fel de rafinament, al catifelei și al mătăsii, al brocartului și al metalului vechi. Și mă gîndesc: de ce n-ar încerca Nicogosian o ilustrare a *Crailor* lui Mateiu? Ar fi, sînt sigur, una dintre cele mai frumoase dovezi că, dacă e citită cu luare-aminte, de un cuget sensibil, receptiv, literatura mare poate duce la o imagistică fidelă spiritului ce a creat-o. Nu la o repovestire, ci la o retrăire.

https://biblioteca-digitala.ro

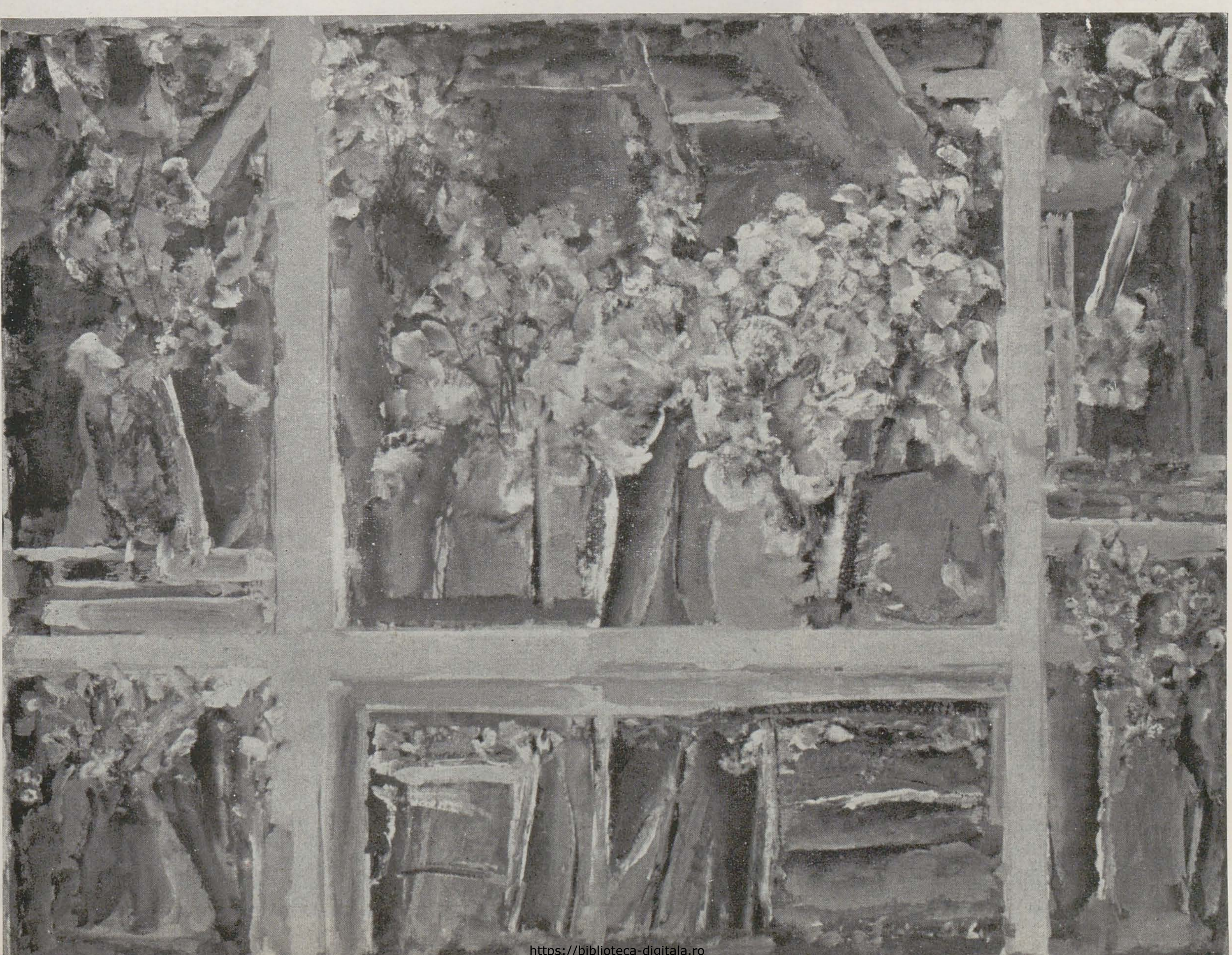


Curtea veche I

Curtea veche III

https://biblioteca-digitala.ro

Cetate II

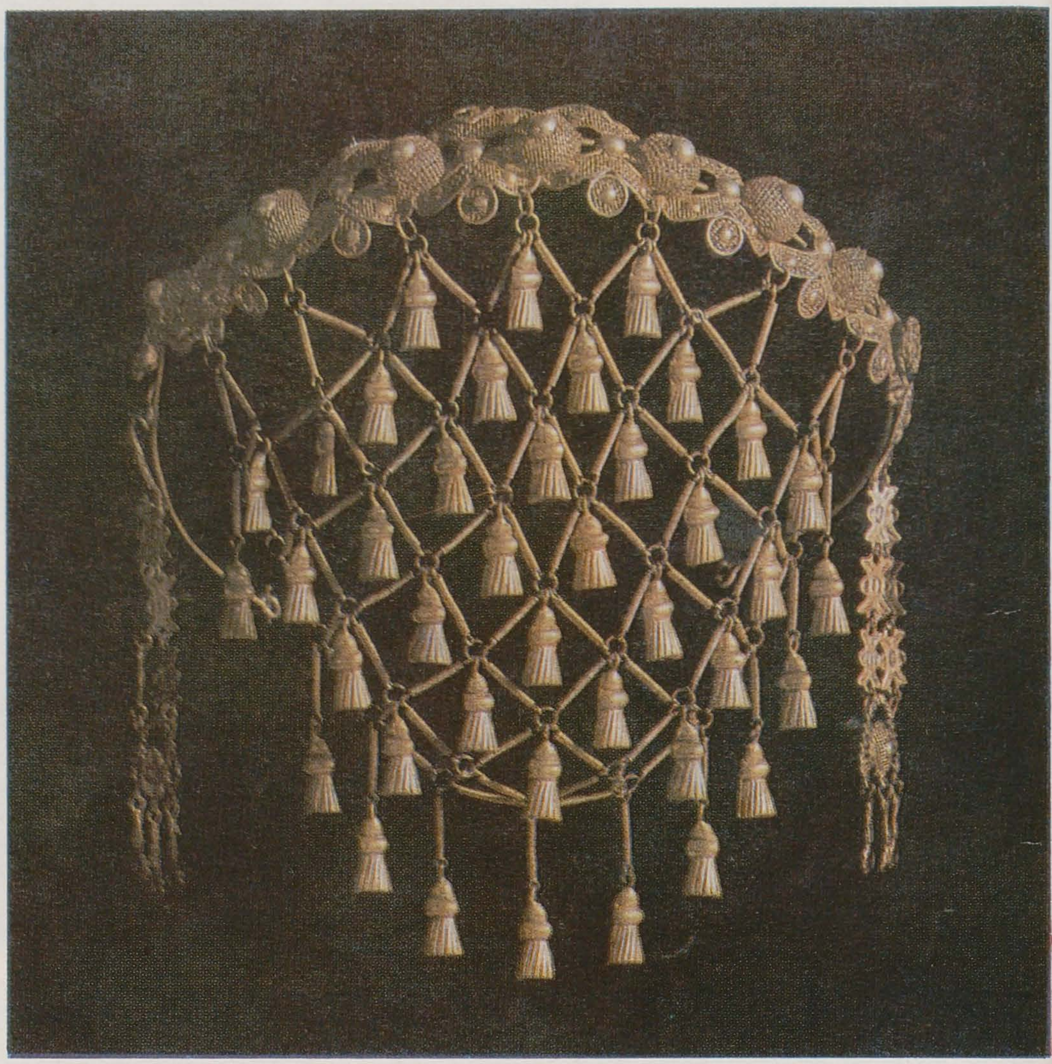


Flori de toamnă

https://biblioteca-digitala.ro

bijuteria între artă și social

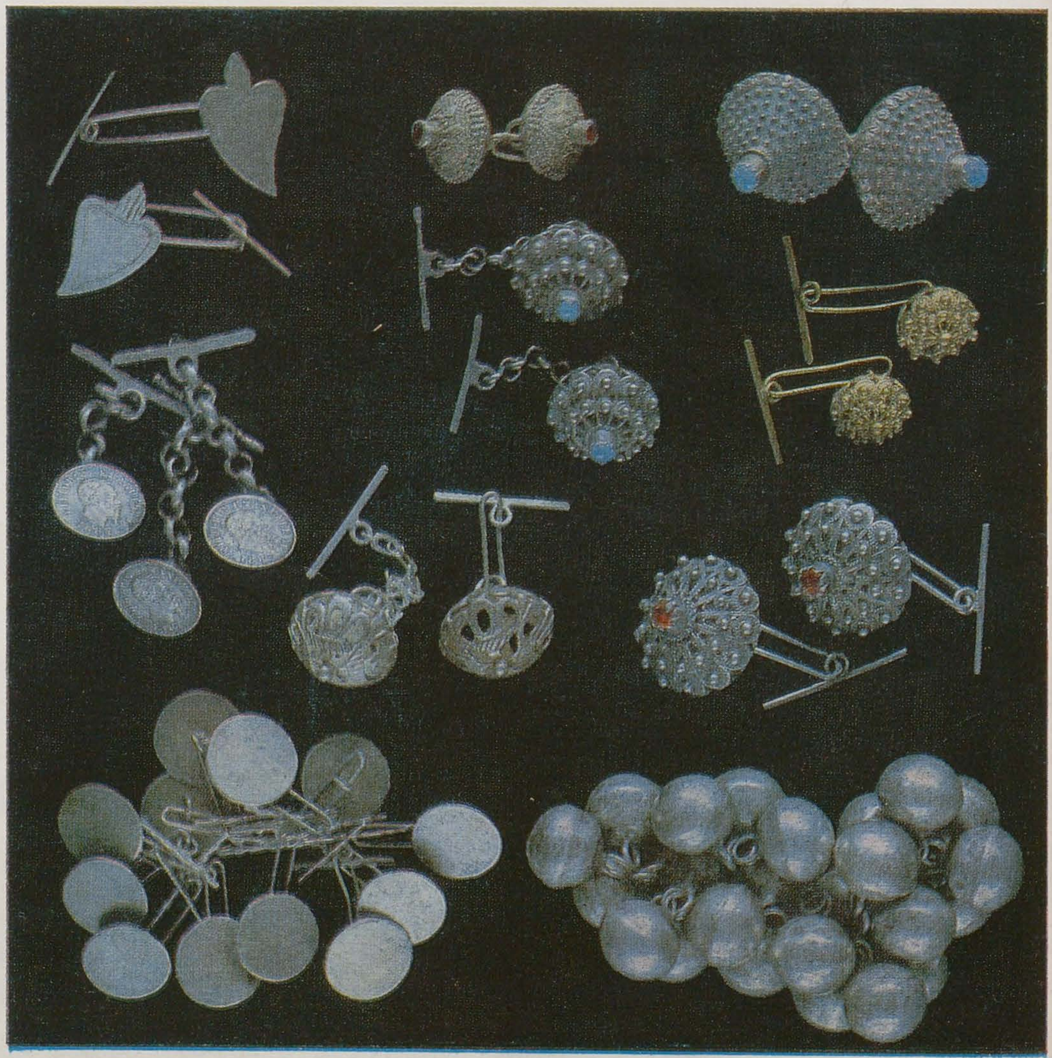
olga horșia



Fără îndoială, ar spune Erwin Panofsky, dintre toate elementele și obiectele care participă la compoziția ținutei vestimentare, ale acestui complex în care apare persoana umană, podoabele sau bijuteriile sînt cele destinate a fi percepute, în primul rînd, estetic, cu atît mai mult cu cît, independent de finalitatea lor funcțională, în cadrul ținutei vestimentare, pot fi considerate — dincolo de semnificația lor decorativă, simbolică ori magică — opere de artă autonome.

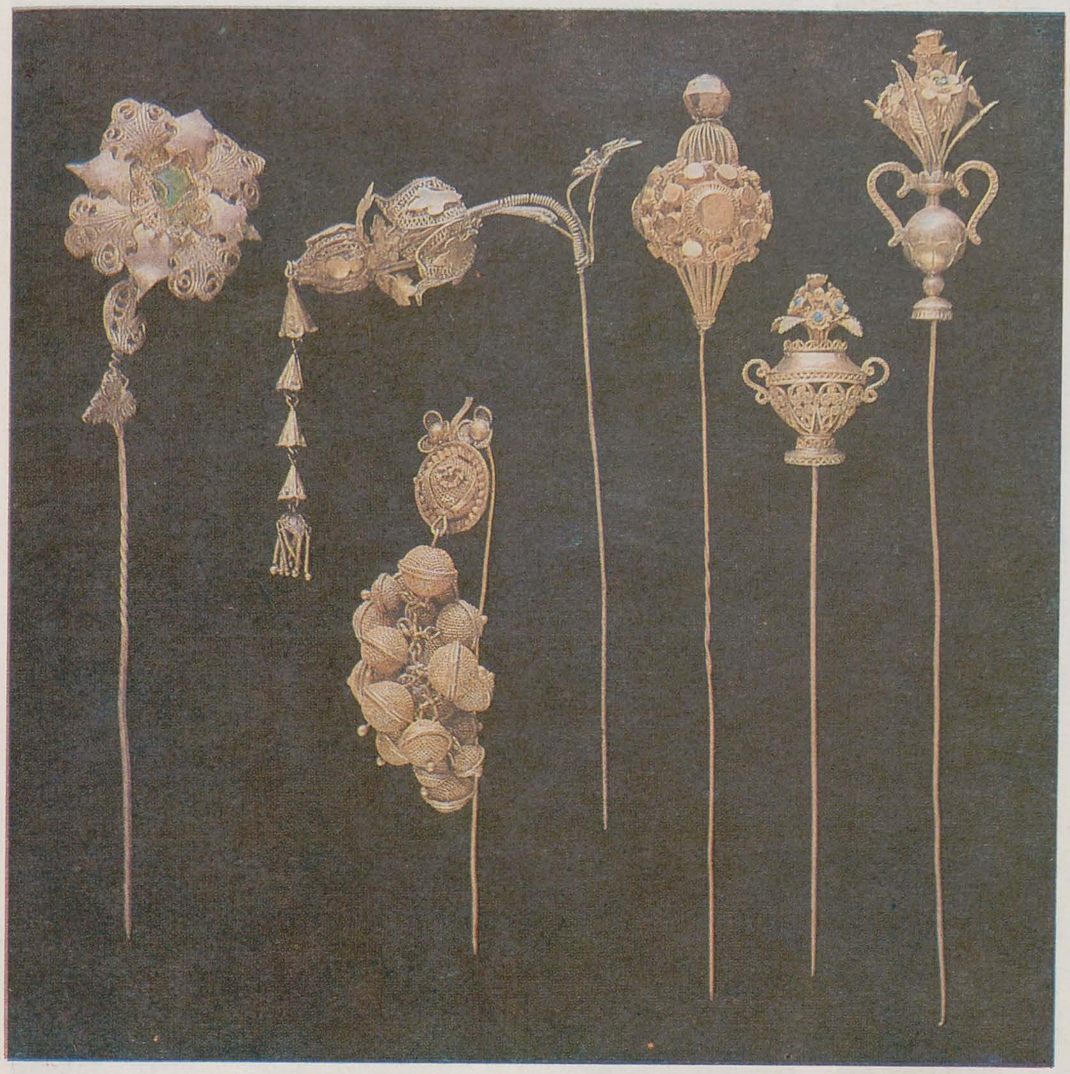
Cum nu vizitasem Muzeul Național al Artelor și Tradițiilor Populare din Roma, în expoziția « Podoabe prețioase din Italia » (Dalles, octombrie-noiembrie 1988) am simțit nevoia unui punct de reper sau de sprijin în propriile-mi amintiri. Am renunțat repede la evocarea colecțiilor de la Musée de l'Homme sau a celor de la Victoria and Albert Museum și mi-aș fi evocat mai degrabă colecțiile de podoabe și bijuterii de la muzeul etrusc din Roma ori Arezzo — mai ales acum, după ce marile expoziții « Buon giorno etruschi » au resuscitat interesul arheologilor, istoricilor, criticilor de artă pentru cultura și civilizația etruscă — atît de fără apel înghițite și asimilate în spațiul mediteranean de către greci și romani, sau colecțiile din așa-numitul « Mormînt al lui Agamemnon » de la Salonic.

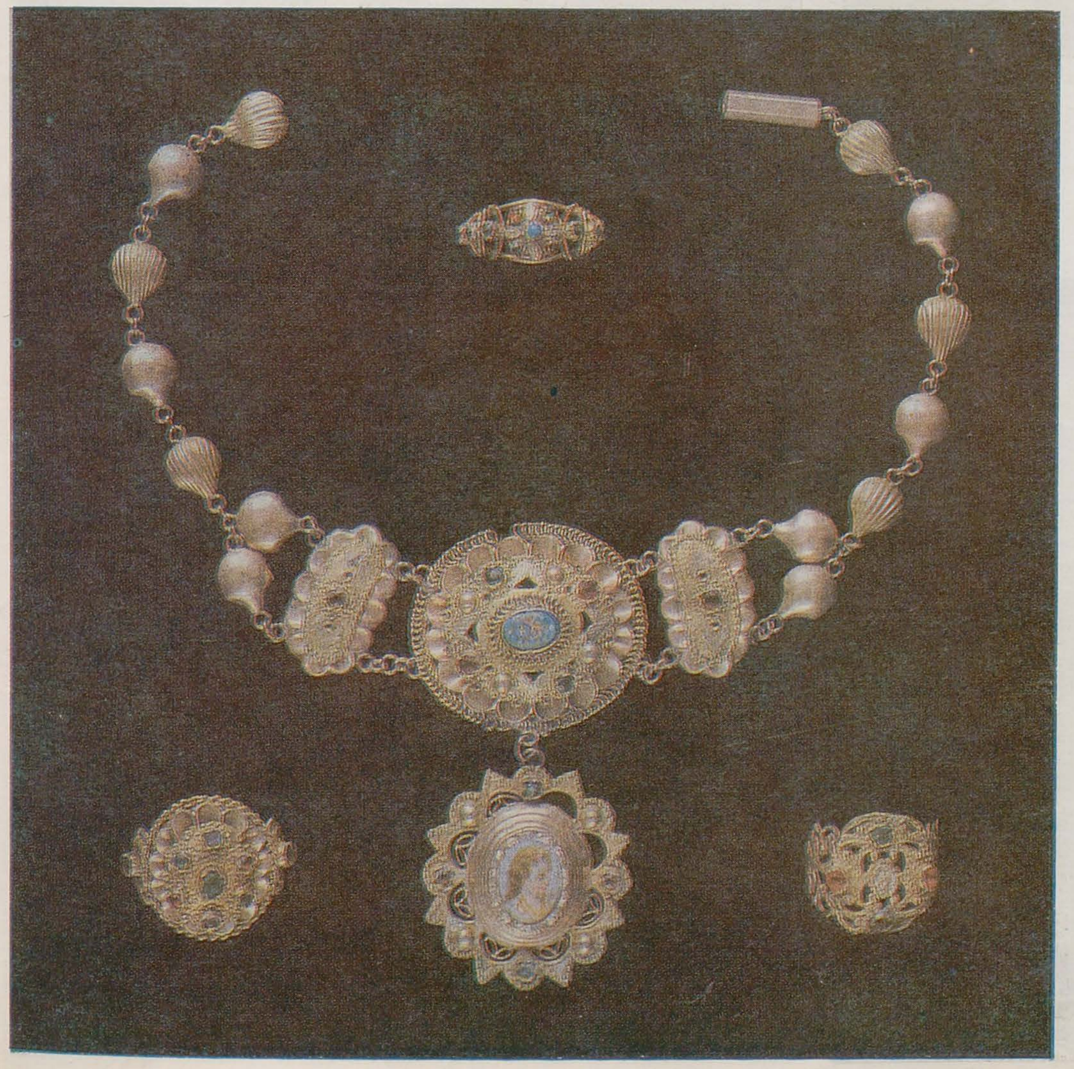
Gîndul însă mi s-a oprit la anii de formație petrecuți în deceniile 6 și 7 la Muzeul de artă populară din București, perioadă în care cercetările pe teren și achizițiile erau temeinice și substanțiale. Mă vedeam, pe cea de atunci și pe colegii cu care lucram pe teren, interesați de « balții » cu inele și chei din Pădurenii Hunedoarei, de lanțurile, salbele și cerceii de aur din Apuseni, ori fascinați în fața « zgărdelor scumpe » din corali, purtate la costumul de ceremonie din Maramureș. Așa am simțit că intru în ambianța muzeului italian, iar colecția de bijuterii și podoabe mi-a devenit dintr-o dată apropiată, evocîndu-mi la înalt grad de satisfacție estetică dorința de împodobire atît de firească eternului feminin de pretutindeni. Excelentul material fotografic, dincolo de funcția ilustrativă îndeplinită cu succes, completează colecția propriu-zisă de podoabe și bijuterii. Aceasta, cuprinzînd 490 de piese selecționate din cele peste 3000 cîte posedă muzeul și datînd din secolele XVIII și XIX, are darul de a evoca moravurile, obiceiurile și datinile unor pături foarte largi ale populației perpetuate și transformate de-a lungul timpului pînă în pragul contemporaneității, obiceiuri păstrate încă și astăzi în unele regiuni ale Italiei, ca Sardinia de pildă, mai tradiționalistă și conservatoare. În general, însă, ca și la noi sau în multe alte țări ale lumii, meșteșugurile artistice cunosc și în Italia o notabilă revigorare — în multe regiuni, ca Veneto, Toscana ș.a., artizanatul de artă constituie una din importantele surse ale venitului național asigurat de către turism. Caracterul popular al acestor podoabe și bijuterii nu se datorește în primul rînd producătorului, cît consumatorului, ele fiind executate pentru un public larg, deopotrivă rural și urban, de către meșteri artizani în ateliere manufacturiere specializate și de o foarte veche tradiție transmisă din generație în generație de-a lungul timpului.



Există, fără îndoială, diverse puncte de vedere de unde expoziția poate fi cercetată. Corect, însă, mi se pare a urma și urmări cele două direcții care au stat la baza conceperii și organizării ei : a) abordarea podoabelor pe categorii morfologice (cu obiectele pezentate pe clase și variante) și b) gruparea pe unități ori ansambluri corespunzătoare unor interpretări variate ca inspirație, stilistică, tehnici de execuție, materiale, funcții), deoarece, oricît de importantă ar fi relația obiectului cu viața socială, întreaga colecție se cuvine a fi privită ca expoziție de artă decorativă — ceea ce și este, de fapt, în primul rînd. Oricum ai privi însă lucrurile, nu se poate să nu te poarte gîndul la acele femei de ținută statuară care purtau cu prestanță, demnitate și nedezmințit farmec, monumentalii cercei de aur în formă de corăbioare cu pandative. Astfel, în cele din urmă se impune tot aprecierea participării artizanatului de artă la stilul unei epoci — fapt marcat și de fotografiile care, executate la începutul secolului, excelează în accentuarea unor poze și atitudini studiate, modalități ale tehnicii fotografiei care vor influența, nu o dată, viziunea structurilor picturale ale vremii — și constituie o primă concluzie a cercetătorului interesat de diversitatea configurărilor formale ale unui întreg repertoriu de motive, de asocierile îndrăznețe, inventive ale creatorului între materialele utilizate, de la metale nobile, perle și corali la fibre vegetale ori păr de

https://biblioteca-digitala.ro



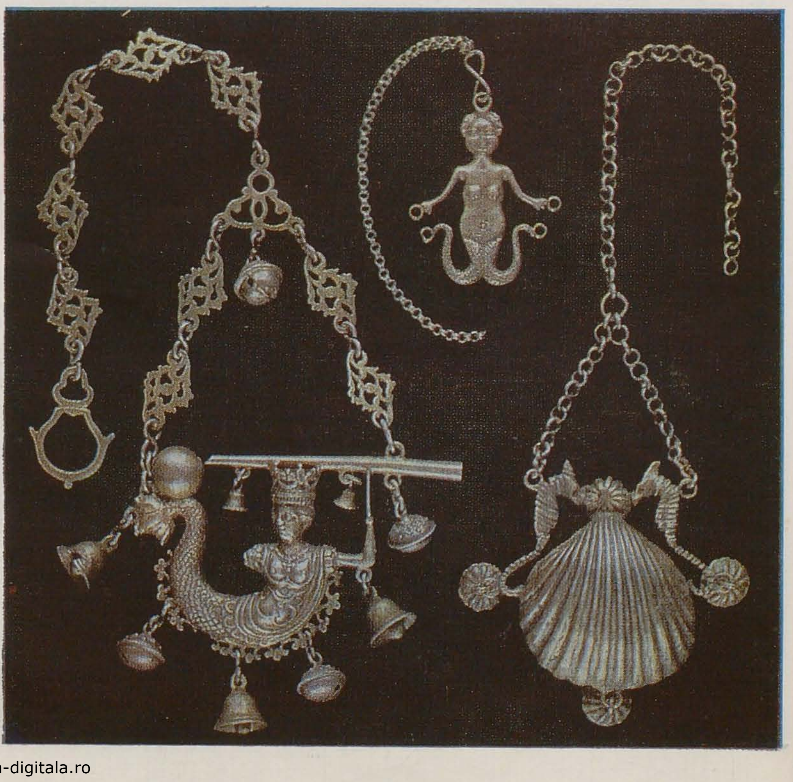


animale — cum sînt brelocurile cu reprezentări zoomorfe fantastice, atașate unor lanțuri de ceas terminate cu un infim ciucure din păr de viezure. Cercetătorul înregistrează cu interes multiplele relații pe care bijuteria ori podoabele le stabilesc și le dețin — dacă amintesc doar acel Piano degli Albanesi de unde cordoane de argint, cu paftale purtate de palermitane la costumul lor de ceremonie — atestînd așadar comunicările cu arta meșteșugarilor de pe coasta Dalmată — sau fără să vreau îmi evoc lumea fascinată din O mie și una de nopți care ar fi tentat orice Șeherezadă, dacă nu din alte motive, cel puțin pentru unele ecouri și influențe ale meșteșugurilor artistice islamice (ca tehnica filigranului). Utilizată la început (sau mai de demult) mai ales pentru executarea diferitelor elemente componente ale vestimentației (de la cea laică la cea religioasă), tehnica filigranului se răspîndește în orfevreria populară îndeosebi în epoca modernă, începînd deci după secolul al XVI-lea, purtînd nu numai sau nu atît ecoul artei islamice ori din orientul apropiat, cît asimilările și dezvoltările succesive continue ale influenței renașterii, manierismului și barocului. Tehnica se impune mai ales prin activitatea unor valoroși bijutieri din Liguria, Veneto, Sicilia. Oricît de cunoscut ar fi filigranul, nu se poate să nu te captiveze cerceii, șiragurile de mărgele, colierele, medalioanele, acele de păr ale unor regale coafuri, brățările, un colier cu lănțișor pandativ din aur de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea la care, de pildă, execuția este cu totul remarcabilă, putîndu-se urmări cum crește lanțul din răsucirea firului de aur, sau cum din aceeași răsucire specifică se construiește pandativul. Se remarcă o varietate a motivelor ornamentale, concepute de meșterii artizani, dar răspunzînd, deopotrivă, solicitării unei clientele pentru care fiecare motiv avea și o semnificație simbolică — rozetă, stea, gondolă, soare. De multe ori, în lucrul fin al filigranului sînt implicate (în timpul execuției) bucăți de sticlă sau de email. Remarcabilă se arată a fi în această direcție producția din Sardinia care, ca și în alte domenii, este foarte conservatoare, păstrează cu religiozitate, parcă, normele introduse odată în tradiția culturală. Oarecum stranie, dar mai puțin prețioasă și atractivă este bijuteria (inele, coliere, cercei) cu montură cilindrică, unde metalului — argint și aur — i se asociază pietre, de preferință roșii. Chiar dacă s-a stins de mult funcția magică a podoabei ce urcă în trecut pînă la treapta societăților primitive cu rădăcini în animism — colierele, pandativele cu camee și șiragurile din mărgean (coral «sciacca», roșu portocaliu) sau numeroasele bijuterii cu perle neregulate, lucrate cu minuție, înșirate strîns unele lîngă altele și cusute pe suporturi metalice ori lăsate să atîrne libere (formă de ciucuri, frunze, grupate strîns la butoni, asociate uneori cu pietre de sticlă, fire și bobițe de aur — mărgeanul și perlele evocînd mediul lor marin originar — tot mai pot fi considerate uneori și astăzi drept talismane, mai ales pentru femei și copii, după cum, între forme, cercelul (există în expoziții o mulțime de exemplare) în formă de cerc mai este și astăzi considerat, pe alocuri, o benefică amuletă.

Lăsînd la o parte unele produse de serie, se poate afirma că argintarii, aurarii și gravorii în pietre fine, florentini, venețieni ori aretini au creat și creează și astăzi piese unice de o admirabilă perfecție ce nu derivă din iscusința execuției, ci se datorește mai ales unei sensibilități artistice de excepție. Și acestea se găsesc și astăzi în numeroase ateliere florentine de pe Ponte Vechio sau de pe malul stîng al Arno-ului din această metropolă a artei europene. La capătul acestor însemnări, cercetătorul din cîmpul artei populare și al meșteșugurilor artistice nu se poate să nu-și aducă aminte și să nu evoce în spațiul expoziției «Podoabe prețioase din Italia» — titlu poate prea pretențios, afirmă undeva directoarea Muzeului Național al Tradițiilor Populare din Roma — personalitatea cunoscutului etnolog Lamberto Loria, care a conceput în 1911 Expoziția de etnografie italiană de la Roma, consacrată semicentenarului statului unitar italian și care a intrat apoi în patrimoniul muzeului tradițiilor constituit în 1923. Și atunci ca și astăzi, colecția de bijuterii populare își afirmă, prin expunere, nu numai valoarea excepțională, ci și contractul încheiat, îndrăznesc a spune, cu eternitatea.

https://biblioteca-digitala.ro

pag. 26
Cercei
Clamă de păr şi detaliu de ac de păr
Pafta şi centură
Cheie, cheiţe, amulete, lanţ cu amulete şi curăţitor de pipă
Sirene şi scoică cu cai de mare
pag. 27
Detaliu de ac de păr cu coral



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

un secol de modă românească

adrian-silvan ionescu

Moda este un fenomen fabulos, uimitor și pasionant de studiat; de cele mai multe ori însă o ignorăm ca subiect de cercetare pentru că, la fel ca tot ce ne este contemporan și la îndemînă, banalizat prin folosință zilnică, nu ne atrage. În plus, termenul a căpătat o accepțiune restrictivă, întrebuințat numai pentru a desemna portul. Dar modă este tot ce ne înconjoară: înseamnă gustul general al unei perioade,

comportamentul, anumite «ticuri» verbale sau gestuale, pasiunile culturale de moment — voga unei cărți, unei muzici sau a unui artist — pasiunile gastronomice și, nu în ultimul rînd, atracția pentru surpriza și noutatea anumitor aparate și «minuni tehnice» (precum electricitatea, fonograful, telegraful, telefonul sau cinematograful, ce au fascinat omenirea acum un veac). Moda își reprezintă astfel epoca în care s-a dezvoltat din perspectivă economică dar și social-politică, artistică și intelectuală. Costumul este un corolar — *cel mai evident* — al modei, de care sîntem cel mai conștienți și ținem seama cel mai acut, el prezentînd și reprezentînd în același timp. Cîte fapte interesante și inedite nu ne-ar putea el relata în legătură cu diverse personalități istorice și culturale! Aceasta încearcă să evidențieze parăzile de modă veche organizate la Palatul Șuțu. Muzeul de Istorie și Artă al Municipiului București, ce-și are sediul în acest edificiu de veche tradiție culturală în trama Capitalei, posedă o impozantă colecție de veșminte ale epocilor trecute — poate cea mai importantă din țară — de la îmbrăcămintea tradițională populară sau de periferie orășenească de la mijlocul veacului trecut (încă nedesprinsă totalmente de influențele țărănești dar nici asimilată mediului urban), la costumele orientale ale perioadei fanariote, strălucind în mătăsuri și catifele cu nuanțe tari, garnisite cu fir și bătute în pietre scumpe și pînă la sobrele haine ale finelui de secol, dominate de culori cernite. O expunere obișnuită a lor le-ar prezenta din punct de vedere cronologic și tipologic. Dar o paradă de modă are darul de a le însufleți, de a oferi publicului un spectacol de *istorie vie* în care defilează tipuri și personaje recognoscibile din literatura și iconografia epocii. Sînt punctate, printr-un comentariu spiritual, momentele marcante ale vestimentației românești, cu inevitabilele ciocniri, uneori violente, dintre formele învechite, orientale, ale acelor hilare «tombatere» pe care le ridiculizau C. A. Rosetti, Vasile Alecsandri, Mihail Kogălniceanu sau Costache Negruzzi, și cele prea noi, avangardiste chiar, ale «bonjuriștilor»; apoi asimilarea gustului apusean, impus de tinerii școliți acolo, coincizînd cu restaurația domniilor pămîntene și mișcările de emancipare de la 1848. Punctul definitoriu al înscrierii țării în concertul de gusturi și mode europene îl constituie Unirea Principatelor iar Independența și războiul din 1877—1878 reprezintă cristalizarea personalității costumului local ce putea să lanseze, el însuși, mode originale, adoptate cu fervoare în toată lumea — precum portul căciulii dorobănțești în elegantele saloane celebre ale Parisului, Vienei sau Moscovei, imitînd doamnele din București și Iași ce o arboraseră cu mîndrie datorită renumelui pe care și-l cuceriseră bravii noștri «curcani» pe cîmpul de luptă.

Parada de modă veche este importantă și pentru faptul că oferă posibilitatea celor interesați să vadă costumul în mișcare, revelîndu-se în toată splendoarea lui mai mult decît într-o vitrină unde stă amorf și trist, prins pe un umeraș și relevînd doar o singură parte (de obicei, fața); numai așa pot fi sesizate și înțelese detaliile îmbrăcăminții de atunci, poate fi studiat și croiul, tipul de cusătură, ornamentele, modul de purtare și potrivire pe trup, faldurile și cutele, căci o haină este spectaculoasă din toate părțile, inclusiv din spate, ea fiind gîndită ca o sculptură în ronde bosse și destinată să îmbrace un volum — corpul uman — capabil de gesturi expresive și de conferire a propriei individualități veșmîntului. În fond, ce este costumul dacă nu o sculptură animată?

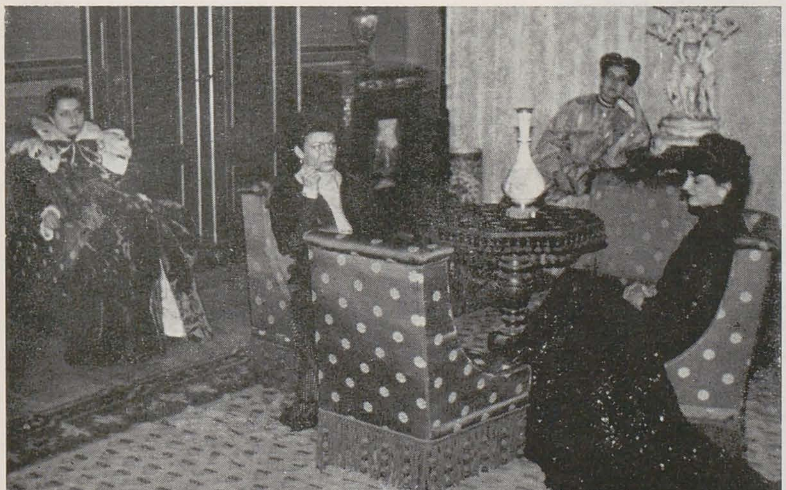
Aceasta ajută și la o înțelegere mai bună a epocii pe care nu o cunoaștem decît din lecturi: o confruntare a lor cu întreaga concretețe a obiectelor folosite cîndva readuce spațiul istoric la dimensiunea lui reală, de existență cotidiană trăită, adevărată, cu toată coloratura locală, pe care tratatele și compendiile nu o pot evoca în totalitate, constrînse fiind de analiza rece și riguros științifică, ce, în general, vehiculează doar cu date și fapte în momente de excepție, excluzînd fondul vieții obișnuite. Este nevoie de acea «viață care se viețuiește nu de cea care se visează» — cum spunea Mateiu I. Caragiale. Ori regia unui astfel de spectacol impune tocmai o pătrundere în viață. Ca un preludiu al parăzii s-a recurs la compunerea unor tablouri vivante în cîteva dintre interioarele palatului, reconstituite după gustul perioadei pe care o reprezintă. Astfel, două fetițe în veșminte de domnițe au fost așezate pe tronuri de epocă brîncovenească; modele în costume orientale — întrupînd duioase, dar focoase, frumuseți cu iz de Fanar, amintind de Zoe ori Kera Duduca — stăteau turcește pe perini moi, lăfăindu-se în comozii lor șalvari și papuci, cusuți cu fir

https://biblioteca-digitala.ro

și perle. Cochetăria lor era identică descrierilor făcute de atîția călători străini ce se temuseră să nu cadă pradă farmecelor și nurilor lor, precum prințul de Ligne, contele Alexandre de Langeron, Charles Colville Frankland sau James Edward Alexander. În sfîrșit, într-un salon, mobilat și decorat în stilul greoi și încărcat al finelui de secol, cînd etalonul era ticsirea de cît mai multe obiecte mai mult sau mai puțin utile și de gust, au luat loc modelele în costume aferente timpului, cu crinoline sau turnuri, rochii de vizite sau bal, de interior sau plimbare. Nu lipseau nici austerele haine bărbătești, cu tăietura lor severă și nemodificată o lungă bucată de timp, ori sub formă de frac, ori de redingotă și jachetă. O notă jovială, de veselie formală și cromatică, a adus-o surugiul cu poturile și minteanul plin de găitane, ce așijderea îi fermeca și înspăimînta în același timp pe toți occidentalii obligați să voiajeze cu căruța de poștă, de la William Macmichael și Robert Walsh la Anatole de Demidoff și Edmund Spencer.

Acesta era în primul rînd un spectacol de atmosferă, ce evoca o perioadă cuprinsă între 1870 și 1916, unde publicul trebuia să se simtă direct invitat și participant la un bal, la o plimbare la Șosea, la o excursie cu diligența, la o ieșire la iarbă verde, o partidă de echitație sau de vînătoare, căci de astă dată modelele Fanarului și ale Parisului stăteau bine sub același acoperiș, împăcate și fără a mai suscita confruntările antagoniste de odinioară.

Atît motiv de studiu și documentare pentru scenografi, designeri, creatori de modele ai industriei ușoare sau simpli entuziaști ai istoriei costumului urban, cît și elocvent document al nivelului culturii materiale românești din secolul trecut — canalizată spre fast și eleganță și adoptată ca atare și cu aceeași devoțiune de toată lumea, indiferent de posibilități materiale, statut sau poziție — parada de modă veche este în primul rînd subiect de încîntare și de trăire estetică a spectatorilor, cărora li se oferă prilejul să se cufunde, pentru o clipă, în existența cotidiană a orașului nostru de altădată.



https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor

octavian barbosa

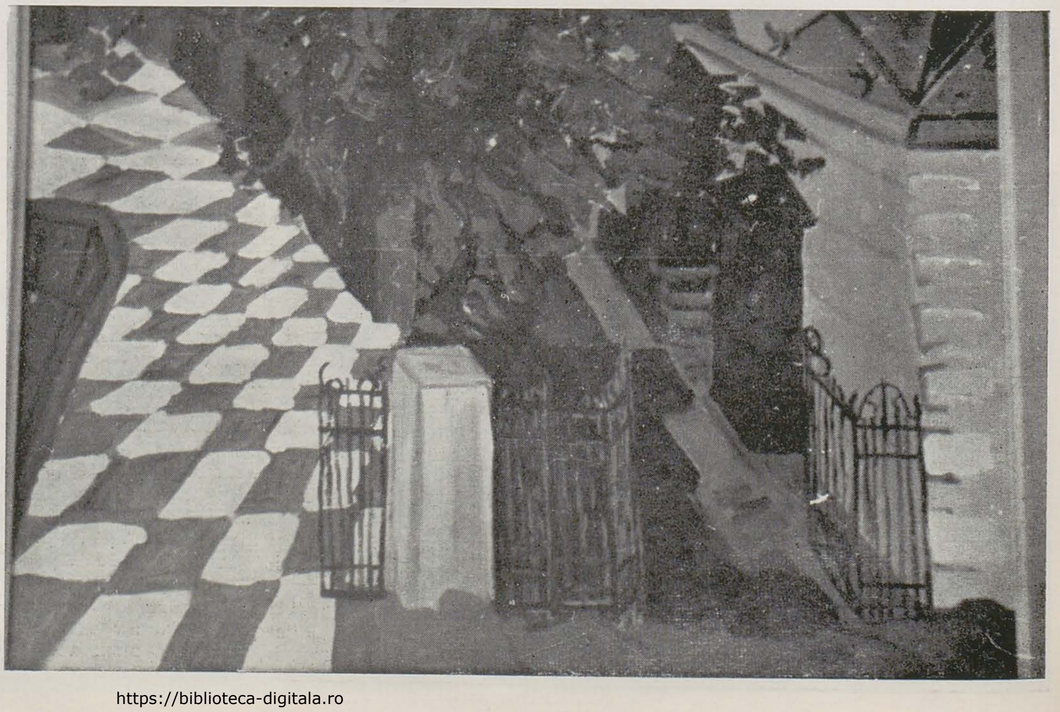
înființarea cenaclului de la alexandria

Să fie o întîmplare faptul că, la începutul secolului de al cărui sfîrșit ne apropiem, în a doua decadă a sa, mai precis prin anii 1914, Ștefan Dimitrescu, una din figurile proeminente, dar prematur stinsă, ale picturii românești moderne, a funcționat ca profesor în orașul Alexandria? Chiar dacă nu are importanță, foarte probabil că da.
Să fie o întîmplare că, aproape cu trei sferturi de veac mai tîrziu, un mănunchi de profesori, activînd în acest oraș, la Turnu Măgurele, Roșiorii de Vede sau în satele din împrejurimi, au simțit nevoia să înscrie pe frontispiciul cenaclului lor numele marelui înaintaș, același Ștefan Dimitrescu? Nu. Hotărît nu. Aceasta nu mai este, nu poate să fie o întîmplare. Este un act deliberat, o opțiune cu valoare de simbol. Atașat peisajului și sufletului românesc, Ștefan Dimitrescu a avut vocația pedagogic-formativă a artei. Pentru el, nu era un prilej de delectare ci, mai ales, de bucurie gravă, de meditație. Neexcluzînd delectarea, o implica la o înaltă altitudine etică. În fața peisajelor și al oamenilor din compozițiile sale ai conștiința și sentimentul gravității existențiale. Trăiești cu răspundere. Cel mai mic gest al comportamentului tău devine altitudine. Nu mai ești în fața realității ci înlăuntrul ei, parte conștientă a acesteia. Indiferența, dacă pînă atunci nu ți-a fost, îți devine, pe dată, străină.
Prima expoziție a cenaclului din Alexandria reunește lucrările a 14 propagatori ai frumosului pe aceste meleaguri. Unii dintre ei se află la începutul activității pedagogice și artistice, alții în plină și deplină maturitate. Ceilalți membri vor fi, neîndoielnic, prezenți în manifestările ce vor urma, depunînd mărturie concludentă și constantă despre efervescența spirituală a gîndului, atît la nivelul creației cît și al receptării, a publicului în rîndul căruia activează și din care ei înșiși fac parte. Lucrările expuse nu sînt decît un eșantion din bogăția și diversitatea individuală a preocupărilor fiecăruia, luat în parte și, de astă dată, și de acum încolo, în ansamblu.
14 pictori — 14 ipostaze ale frumosului, cu motive din mediul în care trăiesc și activează. Mediul social ca și cel individual, pulsațiile lumii interioare, elanurile muncii, liniștea gîndului și a trupului în repaus sînt ilustrate de artiștii prezenți în această primă expoziție a cenaclului «Ștefan Dimitrescu» din Alexandria: *Ion Baban* manifestă o predilecție specială pentru naturile statice, compozițiile cu peisaje industriale și agricole, portrete serios construite, *Hermina Barbu-Scobici*, lirism cald, armonii delicate, forme fragile, bine conturate, adresîndu-se direct ochiului, *Constantin Bichescu* se mișcă într-o tematică mai largă, abordînd natura statică, peisajul urban, natural, arhitectura locurilor prin care a trecut, întotdeauna cu ochiul artistic larg deschis, gata să recepteze și să retransmită, în planul sensibilității, cele văzute, simțite și gîndite. Manifestă un deosebit simț al construcției, o rigoare în dispunerea elementelor componente ale imaginii, astfel încît aceasta să comunice fără echivoc mesajul artistului. *Angela Bojan* are o decență a formei și a tonalităților de culoare care se îngemănează fără stridență în elanuri și efluvii afective profunde. *Iulian Dumitru-Ciocan* are o prospețime elaborată a senzațiilor, o difuziune a formei și a culorilor adecvate motivului. *Ion Aurel Gîrjoabă* are o viziune pronunțat expresivă, viguroasă, fermă în fiecare din gesturile picturale. Compozițiile, naturi statice și peisaje, atestă fiecare în parte o natură tumultuoasă care nu se lasă în voia instinctului și a momentului. Expresivitatea sa provine dinlăuntrul ființei și nu trece de fruntariile acesteia. *Cristea Ionescu*, decanul de vîrstă al cenaclului, discipol al lui Tonitza, la clasa căruia a absolvit, coleg al maestrului Corneliu Baba, este o personalitate pentru care motivul real este întotdeauna un punct de plecare transfigurat, în planul subiectiv al sensibilității, ascultînd, în permanență, de rigorile unui ideal clasic al omului. *Constantin Lepădatu* expune peisaje care atestă capacitatea de interiorizare și sugestie a paletei sale. *Maria Lepădatu*, în portretul și natura statică expuse, se arată sensibilă, cu un lirism caracterizat prin puritate și rigoare constructivă, sobrietate a gestului pictural. *Dumitru Negru*, peisaje și naturi statice, cu sonorități difuze, atent la elaborarea formelor și la dispunerea lor în spațiu. *Marin Popescu* este o natură mai conceptuală, vădind o receptivitate la direcțiile moderne de ultimă oră dar nu ultimative, ceea ce vrea să spună că orice tendință sau experiență de care se apropie nu și-o însușește pur și simplu ci o filtrează cu multă circumspecție. *Maria Sacerdoțeanu*, atît în peisaje cît și în naturile statice cu flori, este foarte deschisă spre puritatea și discreția bine conturată a formelor. *Veronica Ștef*, cu naturi statice, un portret de fată, peisaje din Deltă sau din livezile locurilor natale, dovedește un registru afectiv și o tendință spre adîncimea realului. *Angela Tănase* este cu predilecție atrasă de peisaj căruia îi conferă, în diferitele sale ipostaze locale, întreaga vibrație florală de care sufletul și ochiul său se arată capabile.

paul cornel chitic

maria elena begher (argentina) • eforie

Oare unde și cum se situează pictura Mariei Elena Begher în spațiul artistic al Argentinei? Expoziția deschisă la București, la Galeriile «Eforie», e, într-un fel, plină de mister și de pătimașa tristețe acreditate de Enesto Sabato ori Buero Vallejo. Textul catalogului — cu discreție, laconic, învăluit într-o modestie pînditoare — o prezintă pe pictoriță ca elevă a doi artiști de notorietate a picturii argentiniene: Edmundo Valladares și Carlos Gorriarena. Faptul de a-și informa vizitatorii asupra descendenței sale artistice e surprinzător pentru noi, căci, de obicei, orice expozant pretinde să-i fie marcată nu filiația ci desprinderea de maeștrii pe lîngă care a ucenicit; riscul, în acest caz, se dovedește a fi o strategie; autoritatea lui Valladares și Gorriarena girează prestanța pe care și-o va fi cîștigat-o pictorița în perimetrul culturii sale natale.
Pentru noi e inevitabil să privim lucrările acestei *emotive* pictorițe, împovărați fiind de reflexe exersate prin mulțimea de expoziții de artă plastică românească deschise într-un an în capitală și dedați fiind la exigențe de atîtea ori confirmate de prezența artei românești peste hotare. Așadar, la prima vedere, Maria Elena Begher pare pornită să traverseze cu înflăcărată dezinvoltură experiența picturii europene de la începuturile secolului XX, simțind că acesteia îi lipsește o dimensiune — fabulosul.
Această atitudine are darul de a stîrni imediat interesul: o pictoriță de pe meleaguri australe găsește putința de a aduce corective prin temperament și mentalitate unui limbaj plastic care, altfel, mai poate fi regăsit în palide exerciții de extaz senti-



p. 30
1—4 MARIA ELENA BEGHER (Argentina)

p. 31
ȘTEFAN CÂLȚIA
DOINA SIMIONESCU
STEFAN IACOBESCU
DAN MIHĂLȚIANU
ILEANA MICODIN
MARILENA PREDA SÂNC
ROMEO LIBERIS
ION STENDL
GETA BRĂTESCU

https://biblioteca-digitala.ro

mental. Cromatica flamboiantă, incendiată, reactualizează fauvismul împingîndu-l pînă la halucinante incandescențe. Culoarea este electrică, spectrală, așezată cu bruschețea celui ce-și înfrînge o difuză neliniște. Iată încă un motiv în plus pentru care lucrările au uimit: ele nu sînt rodul contemplației ci travestiri ale unei pledoarii frenetice. Imaginea multora din picturile sale este dogorîtoare, copleșindu-și dimensiunea fizică.

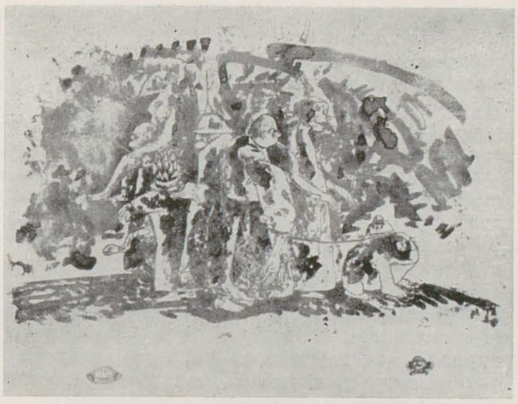
Revenind în expoziție constați că anume cîteva lucrări s-au întipărit în memorie dilatate, ca fiind mult mai mari decît sînt ele în realitate. Imaginea invadează prin transfocare; desigur, lesne poți depista mijloacele utilizate pentru inițierea unui atare vertij: cadru plonjant, perspectivă inversată, pensulație biciuitoare. Dincolo de procedee, ori poate tocmai prin aceea că le folosește, se vădește un temperament bîntuit de timidități; Maria Elena Begher nu contemplă natura ci făptuiește, cu febrilitate excesivă, o remodelare a înfățișării celor aflate în fața ochilor săi. Ea nu mutilează realitatea, nu o dislocă, nu o pervertește ci o reînveșmîntează, pînă cînd aceasta capătă acea identitate patetică prin care pictorița se știe confensată. Pictura pare să fie, pentru această artistă, chinuitoarea căutare a certitudinilor, iar certitudinea, o arată cîteva din lucrările sale, este simplicitatea răspicat desfășurată. Refuzînd tentația pitorescului, preferă să rămînă în derivă cînd căutările sale nu au avut cum să ajungă la un liman. Sinceritatea este emoționantă. Dezinvoltura și siguranța de sine i se vădesc în desene, în grafică, în jocul de-a întîmplarea pe hîrtie; acolo, neîngrădită de obsesia picturalității, linia are nerv, expresivitate și, paradoxal, culoare: într-o miniatură plutește un abur narativ, dintr-un desen ne întîmpină bucuroasa descoperire a dezordinii iscate de lumină și umbră pe obrazul formelor, dintr-un autoportret deslușim o caustică asumare a expresiei . . .

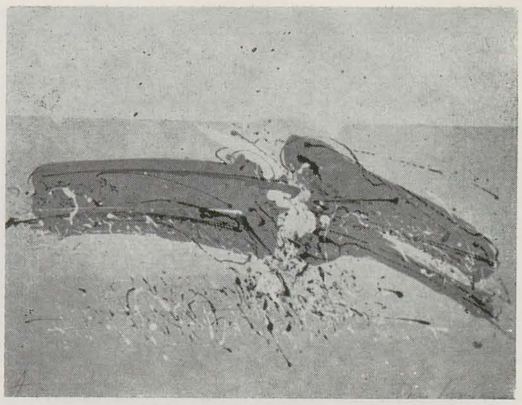
Între pictura și desenele Mariei Elena Begher se duce o crîncenă înfruntare dintre o ipostază a făgăduințelor presărate cu viclene capcane și dezinvoltura libertăților înlăuntrul cărora virtuozitatea își caută suportul și împlinirea.

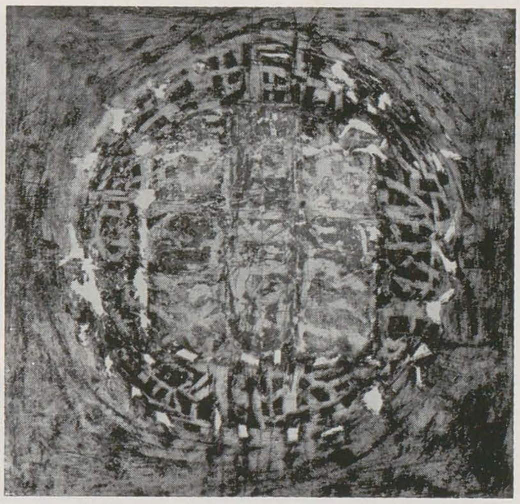
aurelia mocanu

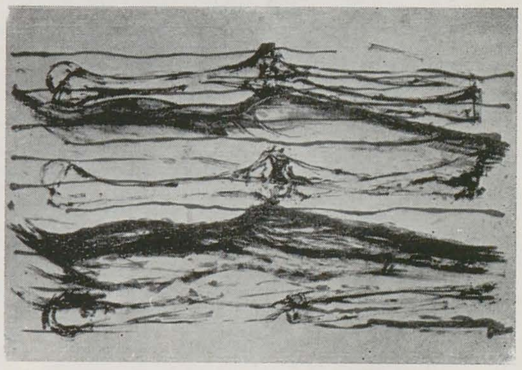
litografia • căminul artei, etaj

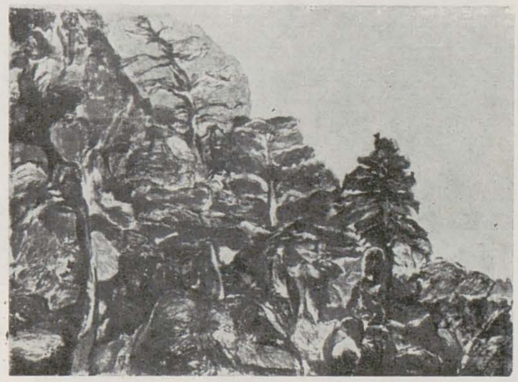
Secțiunea prin diverse generații de plasticieni care practică litografia și-a asumat un scop dacă nu reprezentativ, cel puțin simptomatic. Tehnică de multiplicare cu valoare maximă de « informare » grafică, ceea ce i-a motivat și apariția, litografia este folosită în expoziția de față cu rol individualizant în perimetrul artistic. Calitatea « socială » a multiplului ne pare a fi conservată, în subsidiar, de cîteva propuneri de discurs plastic, de pildă la *Ștefan Câlția, Doina Simionescu, Dan Mihălțianu, Marilena Preda Sânc*, fapt ce nu contrazice platforma comună a selecției, de explorare a efectelor autografiei.
Demontator analitic de proceduri artistice, oferindu-le criptat un icon subtil-ironic de emisie expresivă, *Geta Brătescu* inseriază, litografic, stadii ale ideii de încărcare optică. Trecerea chipului prin straturi de fard se identifică cu trecerile sub presă, le dă suspensie (auto)meditativă. Lucrarea secvențială a selecției are acuratețea de corp și precizia de spirit a unui « concetto » autentic modern.
Momentele imprimării cu suprapuneri cromatice interesează, la un nivel de profesionalism deplin exersat, ciclurile *Doinei Simionescu*, serii de îndepărtată extracție peisagistică și expresie gestual-cromatică. Afluența temelor picturalității întîlnește ușor litografia, fie prin efectele simultane ale instrumentelor de șevalet, fie prin degradeurile, suprapunerile și transparențele imprimării. Abstracționism liric de ecranări și dripping la Doina Simio-

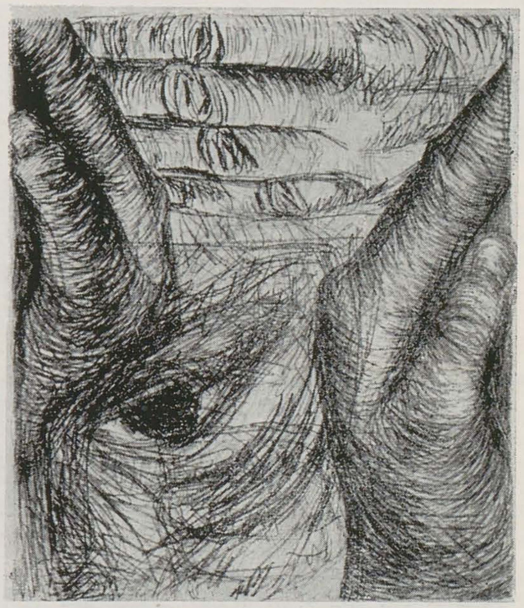


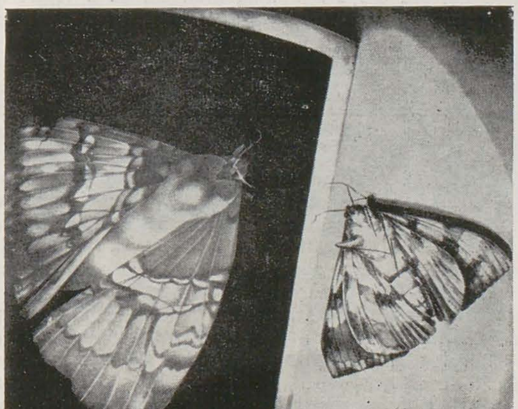


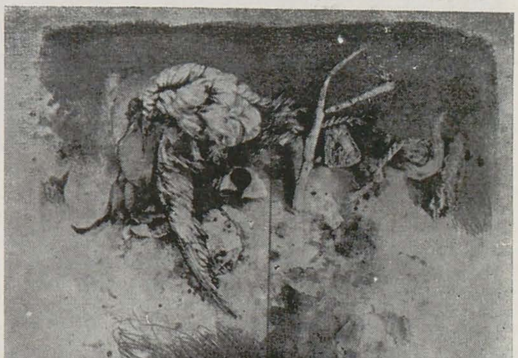




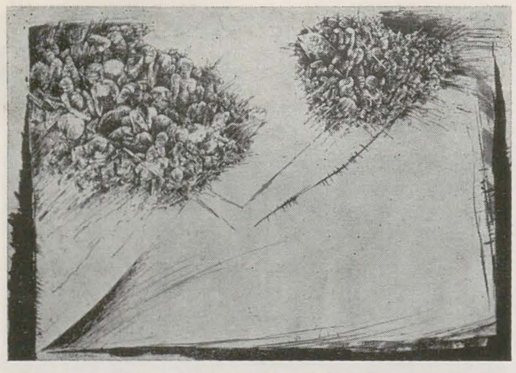


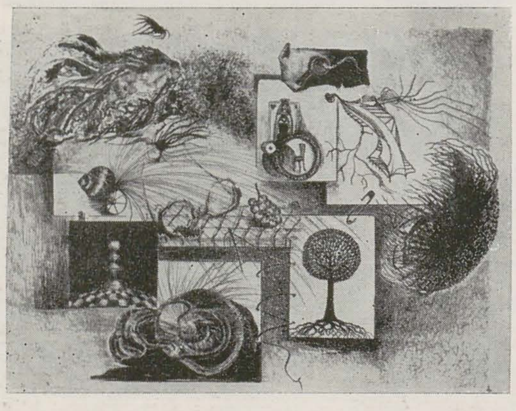


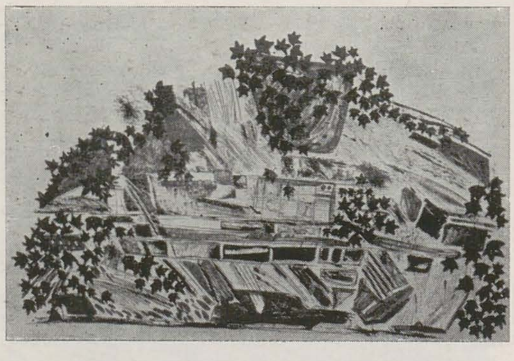




https://biblioteca-digitala.ro







nescu, conceptualism al traiectelor de energie la *Dan Mihălțianu*, oscilanța de fabulă onirică la Câlția, analiza vectorială a somaticului la Marilena Preda Sânc, glife anvelopate cu metaforă cosmicizantă la *Ștefan Iacobescu* — sînt palierele stilistice care au convocat reveniri cromatice la imprimare.

Litografia, ca tehnică expresivă, oferă prin varietățile petei (haloului) o particulară senzualitate a tactilului, inducînd mental o anume zonă a psihicului, intuitivă, organicistă, cultivînd nuanța, căldura. Stadii aproape simultane de anamneză, prospecție și introspecție convoacă imaginile de mare plasticitate, silvo-geologice ale *Ilenei Micodin* (retrospecția funcționează aici, gestic, prin colări cu detalii din litografii anterioare). La *Romeo Liberis* metafore neliniștitoare prin regia și concretețea motivului sînt tratate în manieră neagră. *Ion Stendl* compune melancolic-arheologizant « statuare » atinse de umbra mișcării prin sfărîmare, descompunere sau efasare. Vizualizarea unor stări tensionale, într-un spațiu abstract, dat de albul hîrtiei, realizează figurativul de atitudine expresionistă, semnat de *Ștefan Găvenea*. Energice prin gestul amplu al desenului, comunicînd tumult lăuntric și curiozitate semantică, la *Puia Masichievici* sau spațialitate în cheie peisagistică la *Doina Șteflea*, litografiile probează dimensiunile mari, greu accesibile gravurii pe placă. Asemenea, pe dimensiuni mari, *Nistor Coita* îmbogățește cîmpurile-i dinamice cu « corp de scriere », prin semitonuri valorice și tonale, datorate supraimprimărilor.

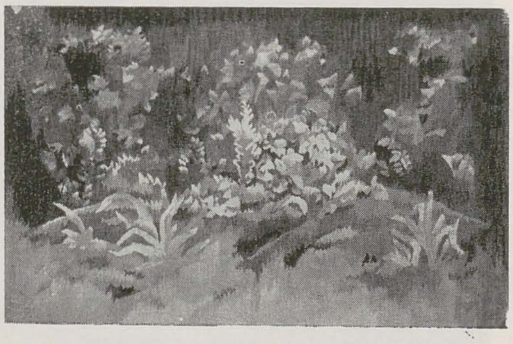
Tehnică unitivă, făcînd congruente efectele titlu ale graficii de șevalet, de la « rendu »-ul fotografic pînă la picturalitate, litografia probează și în selecția expoziției bucureștene, situația mai generală a scăderii autonomiei gravurii, în favoarea conectării ei la cercetarea experimentală a plasticității.

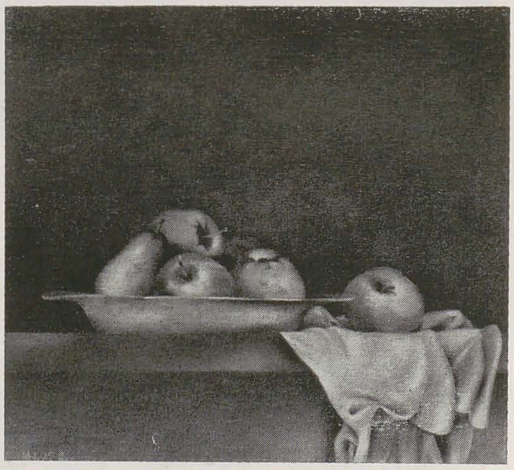
p. 32 (pe coloane, de sus în jos)

ȘTEFAN GĂVENEA
PUIA MASICHIEVICI
DOINA ȘTEFLEA
NISTOR COITA
MARIA MANCAȘ
VIRGIL MANCAȘ
AURELIA BELICINCU-HEINRICH
GHERGHINA DUMITRACHE COSTEA

p. 33

MARIETA PAMFIL
JULIETA CIOCHINĂ
CRISTIAN SERGIU IANZA
SORIN PETRUȘEL





maria și virgil mancaș • galeriile municipiului

În domeniul atît de ramificat și nuanțat al expresiei textile din ultimul deceniu, *Maria Mancaș* probează o austeră atașare față de linia clasică a tapiseriei moderne, mural—nomadul de acuratețe tehnică lurçat-iană. Artista respectă planeitatea suportului și compune un nucleu figurativ central, îndeobște așezat orizontal, decupat logic dintr-un cîmp nemărginit. Modelul de articulare al desenului revine principiului creșterii vegetale. Pajiștea sau crîngul, cu o vegetație de mal umed, sînt împroșate de fluturi. Remarcăm procedeele de decupaj abil care conservă claritatea desenului. Decizia și rigoarea lucrului la « cartoane » nu stăvilește o anume luxurianță decorativă, ce provine din valorațiile de mare finețe, specific gradate pentru distanțele murale. Cu răbdarea propriei transpuneri artizanale, Maria Mancaș valorifică tehnici variate de tisaj tradițional, controlînd în amănunt detaliul asocierii fibrelor și vibrațiilor cromatice de ton pe ton. Picturalitatea subtilă, mediu calorică și în gama tincturilor naturale, urmărește delicat diferența de tonus afectiv, ceea ce poate conferi « verdurii » deschiderea spre expresie simbolică, fapt relevat în propunerea de triptic.

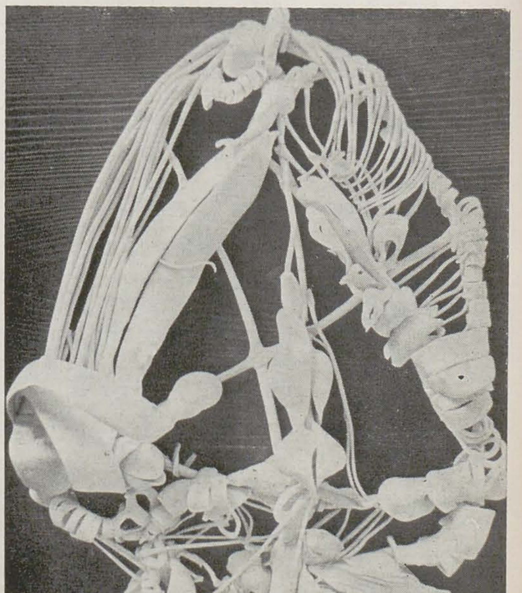
Virgil Mancaș și-a elaborat un stil de o anume finitudine, în care fiecare element de peisaj sau natură statică stă neclintit, ca într-un smalț, precis subscris peliculei lise, cu lumină difuză a picturii. Case pe coame de deal sau în vîlcele, micșorate la scară prin ecrane filigranate de arbori, intră în neașteptate relații spațiale cu actanți ai feericului folcloric. Maniera de articulare a acestor imagini a fost deja apropiată de cea a lui Ștefan Câlția, Vrăneanțu, Ion Grigore, Gavrilean. Timbrul personal al lui Mancaș cîștigă în propunerea celor 60 de pînze mici, prin atenția acordată eclerajului. În naturile statice cu fructe, alămuri și flori exaltă concretețea obiectuală prin ecrane obscure și jocuri de reflexe. Peisajele de acum coboară orizontul, prelungesc și răsfiră sinapsial coroanele desfrunzite, iar pe liniile de decupaj ale caselor pe zare iradiază o lumină spectrală, închegată în glasiu răbdător.

aurelia belicincu-heinrich • orizont

Exemplar profesor-pictor, *Aurelia Belicincu-Heinrich* a lăsat o operă plastică, selectată pentru prima oară pe simeză, cu piese din 1962 pînă în 1987, anul sfîrșitului artistei. Natură lirică și introvertită, pictorița relevă însă, în elaboratele pînze de dimensiuni medii, aspirația construcției cristaline a figurației, țintind monumentalul. Artista a avut vocația compozițiilor cu numeroase personaje, iar tematic a rezonat cu universul satului și cu vivacitatea grupurilor de tineri. Notațiile grafice în tehnici rapide, cu linie decisă și simplă, au calități de organizare structurală a întregii suprafețe. Evolutiv, desenul din armătura picturii devine analitic, șarjînd uneori

proporțiile trupurilor, făcîndu-le ritmic-impunătoare prin rime de gesturi, siluetări dansante, decupări euritmice de forme. Ceea ce unifică compunerile artistei este formula repartiției în spațiul pictural al « teoriei » de personaje, măsura plinurilor și golurilor, zonele de interes plastic ce decurg din aceasta. Grupurile umane nu se particularizează în indivizi, dar, în vibrația tușelor, registrul privirilor rămîne însemnat.

Pictura Aureliei Belicincu-Heinrich are o animație internă specifică, datorată valorației cu inflexiuni discrete așezată în tușe legate larg. Atmosfera este cromatic-afectivă, de griuri fluide și transparente. Suprafața picturii nu este încărcată de materie, ci de succesiune de atingeri, iscînd o baie de tonalități cu dosaje surdinizate. Travaliul și decizia plastică este disimulată de exuberanța gestului pictural care, în unele pînze, convoacă culori sonore și uniforme de roșu, verde, galben. Printre pictorii generației formate de Alexandru Ciucurencu, Aurelia Belicincu-Heinrich va rămîne un nume considerat și o operă impusă expozițional.



https://biblioteca-digitala.ro

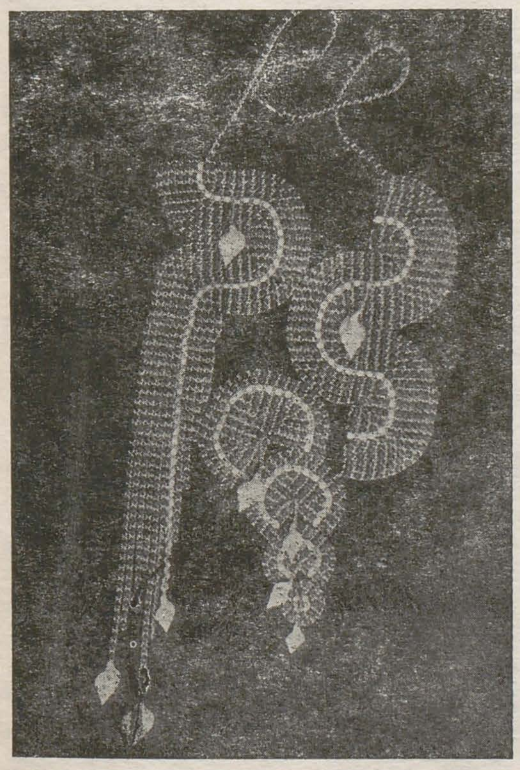
gherghina dumitrache costea • galateea

După prima expoziție personală din 1983, Gherghina Dumitrache exploatează ambiental același spațiu triangulat al «Galateei», osmotic stradal, prin peretele ei vitrat. Orientarea ambientală a ceramicii sale se conjugă din nou cu proba unor performanțe tehnologice. Cu migala artizanală a firului prețios, artista învolbură, adosate de panou, gracilități fito—și zoomorfe. Urmînd o bună emfază a manualității, ceramista a obligat porțelanul la performanțe concrete și simbolice. «Artista, spune Mihai Ispir în catalogul expoziției, se arată a fi foarte sensibilă la modificările petrecute în ultima vreme în statutul însuși al obiectului decorativ, ca urmare a locului tot mai însemnat atribuit aici imaginației (nu doar celei tehnice), fapt ce implică depășirea unei distincții specioase între artele «majore» și «aplicate». Imageria capricioasă, dedusă din cercetarea intuitivă a structurilor naturale, filigranează porțelanul neglazurat după o senzualitate celestă. Gracilul mat al biscuitului — în fire și cruste — invocă, paradoxal, tratamentul opus coacerii, zăpada carbonică. Agregatele curbilinii ale «fitoreliefurilor» au o sintaxă cantitativă, în sensul echivalării bogăției lumii naturale.

Întoarcerea la serie are loc spectaculos și insolit. O populație de insecte elegante și exuberante înaintează pe articulații metalice, dublîndu-se și captînd cotidianul prin oglinda afrontată vitrinei. Acuratețea artizanală «extremă și orientală», rafinamentul formal «înflorit» (ca însemne ale portofoliului artistei) se văd contaminate de tentația și emulația show-ului expozițional, probabil palierul următor de ofertă expozițională.

marieta pamfil • teatrul foarte mic

Podoabele *Marietei Pamfil* conțin migala ritmică, cu sîmbure magic, al împletiturilor ceremoniale din riturile de trecere în vîrstele omului. Predomină colanele cu dezvoltare pectorală, modulate din



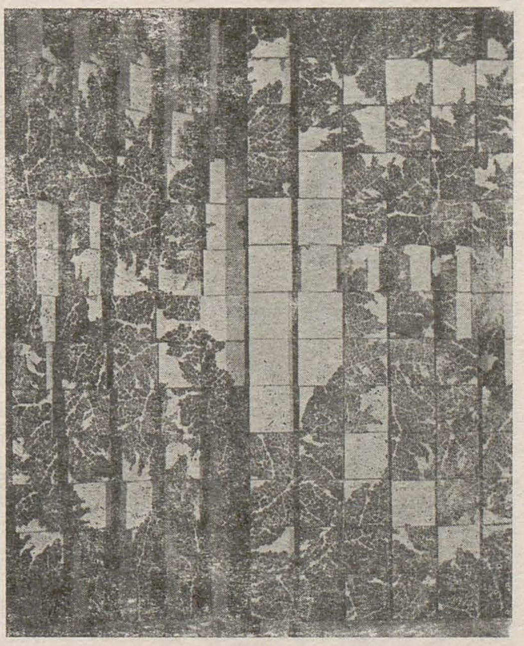
secțiuni circulare ce se desfac apoi în rîuri butonate de cochilii și geme.

Într-o estetică a podoabei, ca parte a vizualității contemporane, preocupările artistei timișorene prezervă note din somptuosul etnografic. Acestea ar fi: sincretismul de materiale, compunerile cvasisimetrice și combinatorii, vivacitatea și, cu deosebire, încărcătura de «semn» menitor de bogăție și fertilitate — «mana» captată și răspîndită de alcătuirile frumosului.

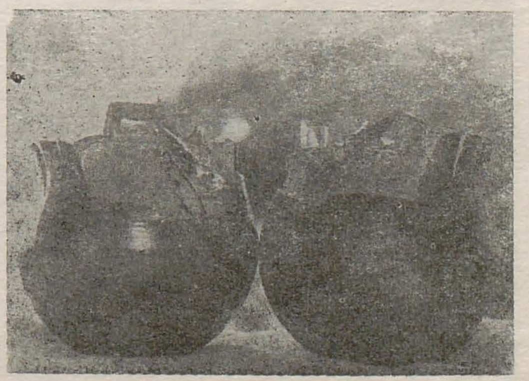
Aerul «totemic» este însumat, pe de altă parte, prin desenul meandric (cu idiom amerindian) sau complicări radiale de mări sudice, ori prin insolitul tactil și optic al pieselor cu smocuri de blană. Cursivul caligrafic al podoabelor Marietei Pamfil este alcătuit din fîșii de lănțișoare traversate de fire bicolore din piele. Procedeul conferă corp și culoare, o anume moliciune și un luciu discret de urzeală prețioasă. Selecția expozițională cuprinde și podoabe cu volum compact din piele colorată, blană, catifea și lurexuri, capitol în care remarcăm seria de brățări. Alăturarea ingenioasă de materiale, diseminarea cochiliilor, fabula «bătutului în pietre de preț», oferă podoabelor Marietei Pamfil o vibrație somptuoasă, un spectacol cromatic dens, prin însumarea optică a intervalelor de la acroșul ansamblului la savurarea detaliului.

julieta ciochină și cristian sergiu ianza • galateea

Decorativul contemporan românesc a impus cu stăruință și cu front de generație tînără preocupări fecunde de interferare cu arta ambientală și „estetica obiectului», transgresînd astfel, prin valori expresive și imaginative, statutul funcțional-aplicativ al mediilor «minore». Două concepții divergente asupra «efectului de joc» pe un modul decorativ ne propun, în dialog expozițional, *Julieta Ciochină* și *Cristian Sergiu Ianza*. Noutatea folosirii suportului textil la Julieta Ciochină constă în module spațiale asamblate în paravane cu diverse grade de mobilitate. Pe aceste cîmpuri compartimentate se inserează, din imprimeu textil, starea de apariție-dispariție a unui figurativ de extracție vegetală. Alte membrane, produse prin alăturarea unor rulouri textile simple, cu rezervări și degradeuri de culoare, evoluează spațial aleatoriu și ludic, ca în humorul textil al lui Constantin Petrașchievici. Disponibilitățile artistice sînt rodul unui proces de algoritmizare lucidă. Variațiile plastice pornesc de la o compoziție monumental-murală, în regim distins de alb-negru. Iar mobilitatea imaginii, dincolo de efectul de mișcare al serializării și secvențierii, este, după observația lui Cristian Velescu din textul catalogului, «un fapt neașteptat ce poate fi considerat contribuția esențială a Julietei Ciochină la inventarea unui nou registru expresiv pentru domeniul artelor decorative». Tînărul Cristian Sergiu Ianza extrage dintr-un modul sferic capricii plastice și podoabe de glazuri. Temperamental, mai puțin restrictiv și rațional ca artista textilistă, ceramistul lasă libere finalitățile invenției, orientîndu-le discret, prin



recuzită scenografică și prin dominanța scalei de albastru sideral, spre o imagistică de arheologie astrală. Mai scăzute în grație metaforică propusă materialului nobil și dificil, care este porțelanul glazurat, sînt picto-reliefurile «genezice». Intenția simbolizantă nu are taină, iar porțelanul îngheață cenotafic în tipare naturaliste.



sorin petrușel • căminul artei, parter

Ochiul exersat cu care Sorin Petrușel alege motivele «bucureștene» ale pînzelor sale este asigurat de stăpînirea meșteșugară a picturalității și de o sensibilitate acut cromatică. De egală consistență în abordarea pe genuri — portret, peisaj urban, țărmuri sau ierni — materia cromatică conține de fiece dată articulări de conture în pastă închisă. Culoarea, constant strălucitoare, mnemotic persistînd pe retină ultramarinul și albul rece, este distribuită în vervă, tranșant, cu tușă lată. Pensulația deduce specificul motivului, ce se articulează de regulă din oblicități și tensiuni diagonale. Asemenea și în portrete, care se dramatizează mai adînc decît pitorescul turbulent al perspectivelor stradale.

Peisajele lui Sorin Petrușel au spațialitate și atmosferă cromatică limpede, ritm plastic prin grafismul în pastă și, mai înainte de toate, pentru gustul simezei de locuință, materialitate luminoasă.

adrian-silvan ionescu

iulia doarbeș matei • galeria «arta», bacău

Lucrările de mici dimensiuni — uleiuri și guașe — ale *Iuliei Doarbeș Matei* își dezvoltă motivistica formală între peisajul de mare sau de lac (lucrat destul de tradiționalist) și exercițiul abstract de culoare în care se sesizează o sintetizare a temei peisagistice abordată în viziune de vitraliu. Cloazonarea și pata intensă de negru fac să explodeze fulgurațiile de roșu și galben care figurează un deal, un țărm, o siluetă de stîncă. Uneori, aceste studii se opresc asupra frunzișului ori a rugozității trunchiurilor, tratate naturalist la început pentru ca mai apoi să pășească în sfera decorativismului pur, în care un fragment mărit microscopic își revelă bogăția de planuri și linii. Dominanta cromatică este cea rece, de albastruri și verzuri care dau profunzime peisajelor și misterioasă grandoare detaliilor fitomorfe. Panotarea sălii a fost deosebit de interesantă prin gruparea lucrărilor în funcție de gamă, de dimensiune sau tematică, subliniind astfel necesitatea de prezentare scenografică a expozițiilor — nu doar prin exponatele luate disparat și admirate independent, ci gîndită ca un tot unitar, ca o piesă în sine — și de folosire la maximum a spațiului dat, întrebuințînd cu fantezie sugestiile date de constructor. De aceea, nu am întîlnit o simeză riguros menținută la înălțimea propice privirii — în funcție de *principiul modulorului* propus de Le Corbusier — ci un inspirat aranjament al pînzelor care ținea seama de jocurile de pată și hașură, care evidenția compozițiile și accentua senzația de picturalitate prin raportarea lucrărilor una față de alta.

Cele două tendințe ale creației Iuliei Doarbeș Matei — naturalismul și abstractismul — deși atît de divergente, nu sînt neapărat în defavoarea artistei ci oferă ambivalența de preocupări a acesteia și denotă ușurința de exprimare în ambele sintaxe plastice, fapt ce-i asigură succesul publicului cu gusturi foarte variate.

expoziție de acuarelă • galeriile de artă ploiești

Este firesc pentru o expoziție de acuarelă să fie integral afectată peisajului — a celui campestru și montan prin excelență pentru calitățile lui picturale dar și a celui urban, cu o tramă rigidă de arhi-

https://biblioteca-digitala.ro

tecturi ce se potrivesc stilului grafic și celor pasionați de el. Așa s-a întîmplat și cu apariția publică a celor nouă artiști ploieșteni. În « Munte I și II », *Victor Munteanu* realizează fine irizări de violaceuri și albastruri — se vede că a pătruns foarte bine lecția xilografilor japonezi căci lucrările sale amintesc de seria cu « Muntele Fujiama » a lui Hokusai. Gamele calde vibrează tomnatic în « Peisajul » lui *Dan Platon*. Petele sînt aplicate expresiv, se întrepătrund și dau omogenitate lucrării. « Muntele », « Delta I și II » sînt însă mai nesigure, mai fărîmițate de un caroiaj ce vrea să specifice diverse culturi sau zone de vegetație cu nuanțe diferite. Ar fi necesară o epurare a acestor violente reveniri de gestualism ce sparg echilibrul inițial și calmul petei transparente. *Petre Ghițeanu* se arată mai puțin curajos decît colegii săi, mai închistat într-o manieră cuminte, de școală, atunci cînd face o « Toamnă » sau un « Peisaj din Ialomița ». În « Liziera » lui *Marcel Bejgu* domină grafia tratării în peniță, cu tuș sepia, a unei păduri văzută de departe — totul se compune pictural, din hașuri foarte sîrguincios așternute. *Ionel Dunea* este interesat de partea documentaristă a acuarelei, de consemnarea unor case, a unor străzi vechi, pe cale de dispariție, cu o identitate precisă și cu iz specific pentru configurația urbană a Ploieștiului de altădată: « Casa Oprescu », « Casa Pisica Albă », « Casa Caraiman », « Hanul Călugăru ». Aparent reci și lipsite de vibrația coloristică a celorlalte exponate, urmărind cu obstinație notarea precisă, cu un contur fin, egal, a unor edificii de construcție tradițională, lucrările lui Ionel Dunea restituie o lume și o epocă apusă, ce numai în artă mai poate fi păstrată cu devoțiune. Și *Ion Șinca* este legat de amintirea străzilor și a edificiilor, dar face un pas înainte față de documentarismul sever al lui Dunea. El schițează conturele direct din pensulă, obținînd astfel picturalitatea întrepătrunderilor aleatorii specifice acestei tehnici a culorilor de apă.

« Strada » *Speranței Ștefănescu* evocă, plină de expresivitate, zidurile coșcovite și efectele cromatice ale diverselor zugrăveli și tencuieli succesive ce, în ele însele, au ceva din transparențele acuarelei. « Florile » ei amintesc de o compoziție în ulei, de tinerețe, a lui Ion Andreescu; doar celălalt « Peisaj » cu care este prezentă artista este mai nefericit în suprapunerile de tonalități ce dau neplăcute murdăriri. *Valter Paraschivescu* atacă o compoziție simbolică, încărcată de sensuri și purtînd un titlu bine ales — « Relicvă scut ». El stăpînește în chip admirabil tehnica laviului cu marea plasticitate pe care o dau monocromiile. *Doina Moisescu* depășește oarecum zona acuarelei folosind opacități și pete plate, decorative. La ea sesizăm o mai mare propensiune pentru lucrul în ulei — de altfel și genurile alese (portret și natură statică) sînt contigue acestuia. Artista este adepta unei sobrietăți bine susținută cromatic prin game saturate de roșu și albastru. Portretul pe care îl expune are ceva din chipurile de ctitori medievali în fizionomia lor spiritualizată și austeritatea impostării.

Propunînd o multitudine de forme de expresie în cadrul unei singure tehnici — în care se pot obține, ce-i drept, performanțe de sonet și frumuseți asemănătoare lui — expoziția de acuarelă a artiștilor ploieșteni se prezintă ca o reușită a acestui an.

eugenia pop • galeriile de artă, cluj-napoca

În ceramica mică a *Eugeniei Pop* descoperim o mirifică lume a copilăriei, cu personaje miniaturale (din teracotă, biscuit, gresie, lut nears), modelate fără o regulă prestabilită, fără a ține seama de legi anatomice și de lecții academice. Ușurința cu care sînt modelate siluetele, ca în joacă, aduce în prim plan elementul ludic infantil în care simțul palpabilității, foarte dezvoltat la această vîrstă fragedă, creează opere cu un mesaj bine definit. Una dintre compoziții se numește chiar « Digitală » și este rod al jocului aleator al degetelor cu bucățele maleabile de caolin. Cîteva figurine antropo- și zoomorfe amintesc de plastica primitivă, în special de cea de la Cîrna, cu trăsăturile foarte schematizate și expresive, cu figurarea costumului prin cîteva sgrafitări și puncte.

Artista recurge la o compunere euritmică, în care pata lucioasă de smalț sau albul mat al caolinului au importanță majoră în aranjamentul volumetric și în raportul pe care îl au piesele una față de alta. Ele sînt expuse în casete albe ce, prin ele însele, creează un caroiaj obsedant, în care fiecare miniatură ceramică își are locul ei bine ales pentru a dialoga cu restul pieselor. Fie că este vorba de « Semințe », fie de « Spi ale » sau « Bioforme », toate figurinele modelate de Eugenia Pop au forța de a transmite o bucurie a ateriei plastice, folosită cu dezinvoltura celui ca e i-a descoperit marile calități de expresie artistică.

memorial de călătorie

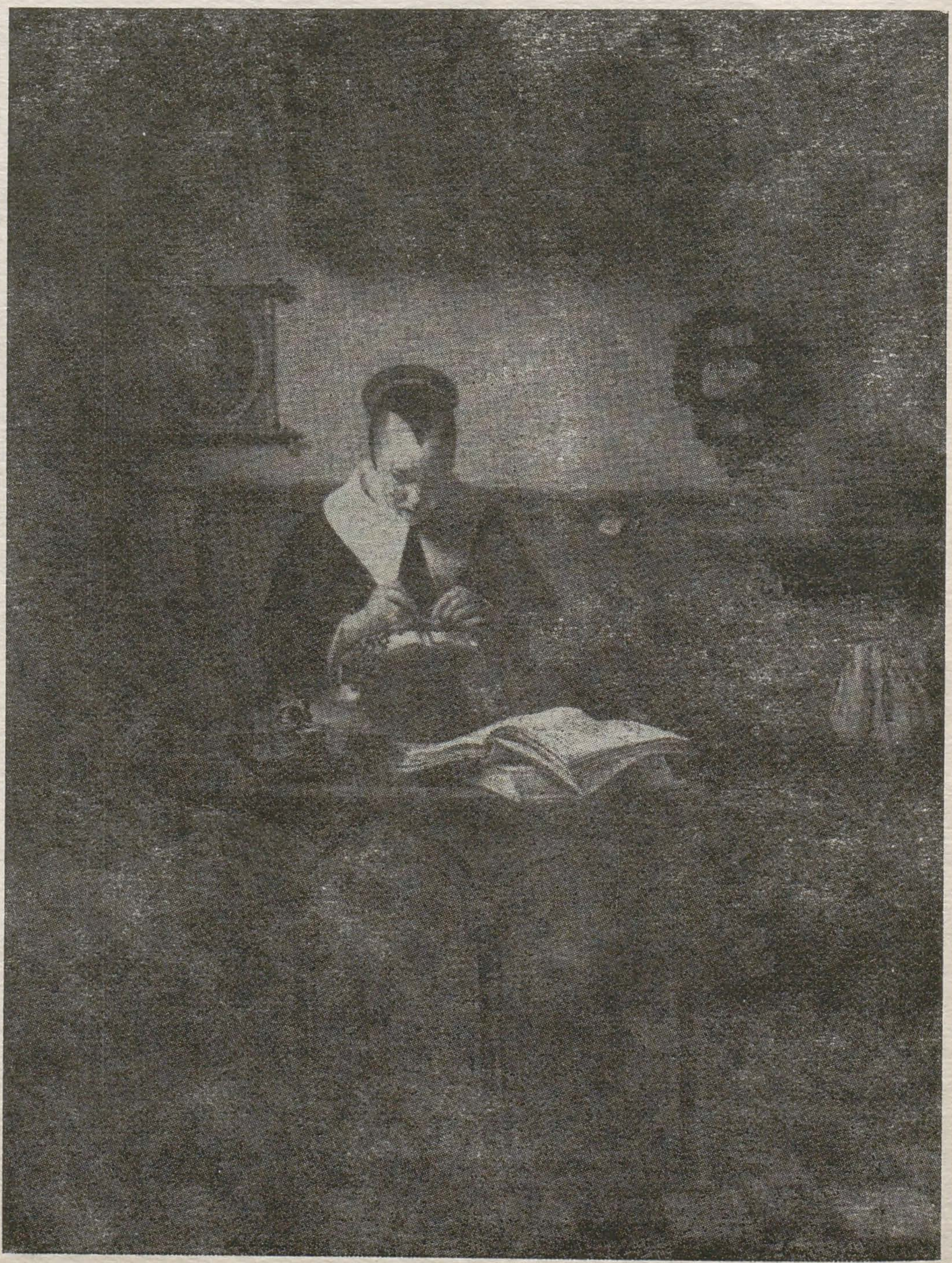
amelia pavel

Există, cred, două feluri de călătorii: unele realiste, în care revezi locuri sau vezi lucruri noi reale, știute din lecturi ori filme, lucruri — culturale sau ale vieții — așa cum sînt ele; și există alte călătorii — le-aș spune suprarealiste, adică pe jumătate imaginare — în care observația directă și acumularea de impresii se află în concurență aprigă cu idei, formule, modele preexistente, tari, rezistente ca niște adevărate mituri, privitoare la oameni, cotidianul, arta, chiar și peisajele unor locuri. Nu ar fi nevoie de alte precizări pentru a înțelege referirea: este vorba despre spații ale Americii de Nord. Nu știu dacă vreun alt continent a fost obiectul atîtor forme de mitizare cu efecte pragmatice imediate ca țările Americii de Nord. America de Sud de pildă își are admiratorii și cunoscătorii ei; ceea ce se știe despre universul latino-american nu mai surprinde, fiindcă realitățile ei, oricît de complexe, sînt univoce. Extremul Orient își are fanaticii lui: influența modelelor spiritualității extrem-orientale constituie de mult un capitol al culturii europene: nu sînt mituri care să încurce sau să îngreuneze receptarea adecvată a valorilor acelui univers în care s-au dezvoltat respectivele forme de spiritualitate — astăzi, e adevărat, în curs de destabilizare. Chiar și asupra marilor centre ale coastei de est a Statelor Unite, în primul rînd New York-ul și Boston-ul, există un anume consens acreditat în ceea ce privește « stilul de viață american », încă profund impregnat, în acele zone, de spirit european, mai ales în domeniul artistic și în general regizat de un sistem de valori în care factorul culturii umaniste are încă un rol, nu numai important dar și răspîndit în mai toate straturile societății.

Astfel par însă a sta lucrurile în ce privește cunoașterea și aprecierea paradoxelor reale ale cotidianului sau mai puțin cotidianului american pe coasta de vest, californiană de pildă — după cum sînt în curs de schimbare și multe înfățișări ale vieții la alt capăt al continentului nord-american, în Canada de est, pînă de curînd definisabilă, în linii mari și prin asemănările ei cu mentalitatea și — aș adăuga insistent — vizualitatea orașelor vecine din estul Statelor Unite. Spun vizualitate, fiindcă acesta a devenit astăzi unul din elementele principale ale caracterizării unui spațiu uman. Nu numai fiindcă este elementul cel mai direct și primordial accesibil într-o călătorie, dar și fiindcă a ajuns să concentreze și să incarneze experiențele cele mai tensionate ale vieții actuale, în diversitatea lor, rostogolită rapid și fără ierarhii certe.

Am început să intuiesc unele din aceste aspecte, dar mai ales insuficiența propriilor mele documentări încă din avionul în care zburam spre Canada.

NICOLAES MAES, NICOLAS POUSSIN (din Galeria națională a Canadei, Otawa)



https://biblioteca-digitala.ro

Era un avion Air France; înăuntru atmosfera cea mai franțuzească, imediat recognoscibilă: oarecare hărmălaie; stewardese nu foarte tinere, nici de o frumusețe tipizată gen afiș, dar de o eleganță îndrăzneață și foarte stilizată; de îndată adusă lista menu-ului cu un design rafinat (și Hans Hartung se numără printre desenatorii unor astfel de liste) și cu o componentă alimentară la fel de rafinată, de bună tradiție orgolios pusă în valoare, semnalizată și prin sticluța de șampanie oferită cu o privire ușor complice; apoi reviste care, pe lîngă hărțile întregului glob pămîntesc și adrese ale hotelurilor de lux din toată lumea, au și lista principalelor expoziții din marile orașe europene și americane, recenzii de best-seller-uri (nu mai are nici Franța prejudecata cărților elitare, cu tiraj minim și cititori puțini !). Paginile cu reclame de modă amuzant și elegant excentrică amintind atît de forme și culori neoexpresioniste, cît și de gesticulația angulroasă a breakdance-ului, cu reclame de cosmetică sofisticată, ale căror ambalaje îndeamnă la schițarea unui capitol de teoria obiectului, par a fi încă insigne ale unei continuități, cioburi de pe vremea tinereții secolului. Timpul nu era frînt dacă priveam spre un grup de tineri canadieni sporovăind de zor în franceza lor « québécois »-ă, fetele nefardate și necoafate, băieții fără plete, mustăți sau barbă, în veșminte simple, relativ sobre, în timp ce pe ecranul avionului rula un film francez de acțiune, în care suspense-ul era mereu întrerupt de cîte o scenă de « amor osé ». Vecinul meu de scaun — un francez căsătorit cu o canadiană și făcînd săptămînal naveta Montréal—Paris a ținut să mă pregătească pentru specificul actual al noii mentalități din Canada francofonă. « Se revine la lucrurile serioase, spunea el, la tradiții și moderațiuni, pasiunea cea mare a publicului canadian tînăr fiind acum, pe lîngă sport, expozițiile de artă, practicarea artelor și arhitectură. Va trebui neapărat să vedeți noile clădiri, dar și noile ambiente subterane. Fața Montréal-ului este alta; cu el nu mai sîntem decît geograficește un oraș propriu-zis american ». Și a avut dreptate. De la primul contact, am înțeles într-adevăr că multe erau altfel decît mă așteptasem. Peisajul arăta desigur american prin proporții — totul avea dimensiuni enorme: cerul cu lărgimea lui, spațiile stradale, copacii, animalele, păsările, pînă și intervalele dintre case, lucrurile și oamenii erau, pentru percepția noastră, mari și, din această cauză chiar, oamenii păreau puțini la număr. Se umbla liniștit, pe străzi domnea de aceea o atmosferă duminicală, deși era zi de lucru. Stăruia ceva vechi și solemn în modul acelor figuri de a se duce sau veni de la lucru ca și cum ar fi oficiat un rit. Latura « convențională » a mișcărilor oarecum ritmice se încadra adecvat în peisajul de toamnă ideală, prescrisă parcă, dar nu mai puțin grandioasă pentru asta al celebrului octombrie canadian, cu explozia lui de frunze pe suprafețe întinse, de roșu aprins și portocaliu, în toate nuanțele. Mă întrebam cum vor fi arătînd astfel de toamne în picturile celor cu siguranță tentați de ele, mîndri de acest aspect al geografiei lor naționale, asupra căreia ți se atrăgea mereu și oriunde atenția. Într-adevăr, galeriile de artă, foarte numeroase, pe Sherbrook, — strada de lux a Montréal-ului — una lîngă alta și chiar cîte două-trei într-un imobil, țineau la loc de cinste asemenea peisaje, pictate cu un realism înduioșător nu propriu-zis naiv, dar lipsit de cele mai multe ori de un back-ground de referință culturală. Așezate comercial în vecinătatea unor picturi moderne de ultimă oră din toată lumea, aceste peisaje — multe la număr (și care repun iarăși întrebarea privind șansele minime de a deveni pictură bună ale priveliștilor naturale uimitor, senzațional de frumoase) — fac un pas semnificativ, încărcat de aluzii, de la spațiul artei, către spațiul vieții obișnuite, devin un obiect al ei, din sfera sentimentelor simple, a cumsecădeniei în cotidian, a convențiilor cu grijă respectate — ca niște fotografii de familie, ale naturii canadiene. În muzeul de arte frumoase al orașului, unde sînt periodic itinerate importante expoziții de artă ale muzeelor europene și americane — în special prezentări de clasici ai modernității (Chagall, Miró, Picasso, Braque etc.) și pentru vizitarea cărora se fac înscrieri cu multă vreme înainte și cu zi și oră fixate pe bilet — etajul cuprinzînd artă canadiană veche și nouă și delimitează net imaginea de ansamblu chiar în raport cu arta europeană — prezența celei americane din Statele Unite fiind foarte redusă. Domină, în pictura canadiană din secolele XVII—XVIII portretele modest-realiste, cuminți, ușor țepene: figuri de notabilități franceze din epocă, clerici mai ales, figuri cu o expresie încăpățînată, totuși nu lipsită de eleganța facies-ului prelung și subțire caracteristic și astăzi populației de origine franceză. În secolul al XIX-lea apar peisaje, vag influențate de viziunea barbizoniană și scenele de muncă locală — pescari, agricultori cu înfățișare robustă — pictați în atitudini discret gradilocvente. La începutul secolului nostru — în anii '20—'30 se află momentul de vîrf al picturii canadiene — « Cei 7 » în peisajele cărora este izbitoare asemănarea cu arta românească interbelică: Pallady, Tonitza, Dărăscu, Vasile Popescu. Cu Riopelle — cel mai cunoscut nume al picturii contemporane canadiene — arta aceasta intră în arena internațională; la muzeul din Montréal însă, accentul rămîne pus pe capitolul conservator, încă foarte puternic al picturii canadiene. Există și un interes public pronunțat în acest sens. De mai multe ori săptămînal funcționează, pe canalele televiziunii de stat, cursuri de învățarea picturii, predate de artiști, iar peisajul constituie tema de bază. Trebuia mereu să recunosc însă că imaginile filmate ale motivelor din natură propuse ca model erau mult mai intense și mai emoționante în măreția și puritatea lor decît rezultatele pictate. Pe undeva, nu se stabilea contactul dătător de scîntei. Nu pentru tablouri, fiindcă aveam să constat curînd că dragostea canadienilor pentru natură, de care, ca puțini oameni în lumea de astăzi, preferă să se delecteze în singurătate meditativă și nu în grupuri gălăgioase, își găsea căi de exprimare artistică mai curînd în valorificarea aptitudinilor practice. Arhitectura, design-ul, creația ambientală, legînd utilul de poetic, vorbeau despre un tip de raporturi bine integrate ale omului cu natura, făcute din certitudine, încredere și inocență. Astfel, numeroase și imense spații urbane subterane, din cauza iernilor dure și prelungite, sînt amenajate cu alei, magazine, cafenele, plantații din cele mai variate, jocuri de apă și lumină, alei, bănci, scări nu numai funcționale dar și elemente de bază ale unor structuri spațiale fantastice. Totul are un aer oarecum de operetă, în care lumea pare mereu bine dispusă și fiecare gest integrat într-un sistem de divertisment și de relaxare. Rezultă din acestea un soi de atmosferă de parc artificial, influențînd mișcările și atitudinile corporale ale oamenilor, ca o paralelă modernizată la starea destinsă a personajelor din parcurile lui Watteau sau Fragonard, fără rafinamentul acestora. Denumirea unuia din acele spații — cel mai reprezentativ — este de altfel denumit « Place des Arts ».

Cîteva din cele mai noi opere de arhitectură se vor și ele a fi la un loc natură și cultură. Aliaje post-moderne, din care răzbate profundul atașament la valorile unor tradiții de sorginte europeană, păstrate cu înverșunare aproape, mai fidel, decît în țara de origină, în speță în Franța. Dacă Hans Sedlmayr ar mai trăi, ar fi evident nevoit să-și retragă pocăit diatribele împotriva a ceea ce el numea « dispariția transparenței » din arhitectură, cultul spiritualității umane exprimate prin lumină. Imense edificii de sticlă al căror schelet rămîne aproape invizibil — sînt concepute ca replici actuale la spiritul catedralei gotice. Aluzia devine concret sesizabilă o dată prin vîrfurile acelor clădiri, geometrii conice stilizînd, la limita simplității, posibile și într-o interpretare din care a dispărut orice urmă de anxietate a spiritului, elanul de eleganță detaliată a turnurilor gotice; a doua oară prin efectele luministice de roz stins, culoare preferată astăzi pentru acest gen de arhitectură în sticlă și obținut cu ajutorul unor roci importante din Iugoslavia. Aceste efecte de lumină trandafirie subtilă, evocînd, în funcție de ore, grandorile răsăritului sau apusului de soare, transpun, exteriorizîndu-le, jocurile de lumină intimizate, din interiorul catedralelor, și ea adesea nuanțată în roz, astfel la Strasbourg, și Chartres, datorită pietrei folosite. În același timp rolul primordial acordat luminii spectaculoase, dînd totuși impresia unei perfecte naturaleți, este direct legat și deloc metaforic, de experiența fenomenelor naturale ale luminii în spațiul geografic respectiv. Sugestii ale fidelității față de natură exprimată în arhitectură apar și în edificiul noului « Centru al artelor », cu arhitectura ultra-fantezist modernă, așezată în mijlocul unui imens teren — expoziție permanentă de stiluri și istorie a grădinilor. În acest fel abstracțiile formelor de piatră și tentațiile de a te simți, printre ele, conectat unui soi de viitor cam înfricoșător, cam « science-fiction », sînt benefic echilibrate de fanteziile mai reținute, lirice, uneori duioase, alteori misterioase, încărcate de tîlcuri simbolice ale grădinarilor francezi, japonezi, indieni, britanici, israelieni și multor altora. În interiorul clădirii — o atmosferă post-modernă, în care conviețuiau o expoziție de artă veche mexicană cu piese din muzeele vest-germane, un concert de muzică franceză rococo și o expoziție de fotografii americane de celebrități ale anilor '20—'30. Pentru costul biletului se consumau pe loc toate laolaltă. Expoziția de fotografii m-a convins încă o dată cît de mult « datează » fizionomiile umane, cît de marcate sînt de epoca în care trăiesc, trăsăturile fizice și expresia fețelor, a ochilor, a gurii. Poate că aici stă deosebirea cea mai profundă dintre posibilitățile picturii și cele ale fotografiei: în eliberarea de marca prea accentuată a timpului istoric, a duratei.

Marele orgoliu al arhitecturii canadiene este însă noua Galerie națională de la Ottawa — propunere a unui posibil stil neo-clasic pornit de la ideea unei sinteze între arhitectura funcțională de inspirație Bauhaus și neo-barocul, neo-Art Déco ale deceniului '70. Rezultatul este într-adevăr remarcabil, iar din punctul de vedere al funcționalității muzeale, admirabil. Mai « neutru » și mai puțin ostentativ decît parizianul centru Beaubourg, edificiul de la Ottawa ar permite cele mai complete și dificile prezentări, în condiții la care ar putea visa orice muzeograf și artist. Concepția actuală asupra colecției permanente, care cuprinde pictură

https://biblioteca-digitala.ro

engleză din secolele XVIII—XIX de cea mai mare valoare, cîteva opere ilustre de mari artiști spanioli — în primul rînd de Zurbaran — și multe alte lucrări de interes acut, rămîne însă puțin stranie prin lipsa unui criteriu al prezentării, oricare ar fi el. Probabil că alternanțele sărind de la un stil la altul, de la o epocă la alta, de la un motiv la altul, vor să trezească în privitor o stare de spirit post-modernă. Nu știu însă dacă experiența « post-modernă » poate fi stimulată în orice împrejurări. Vizitarea unui muzeu este și o lectură reculeasă, care necesită și o anume ordine, firească într-un fel sau altul.
Există alte aspecte ale vizualității canadiene care nu pot fi trecute cu vederea, în special la Montréal: sînt mai întîi deosebirile subliniate dintre cartiere, existînd totuși o trăsătură generală care este a caracterului lor prietenos, luminos, omenesc. Astfel, cartierul cultural-artistic concentrat, în jurul străzii St. Denis poartă pecetea aspirației de a deveni un mic « Montmartre » și « Montparnasse ». Cu multe café-uri la stradă, tineret vesel, lumini, baruri, filmele europene cele mai noi, spectacole de avangardă, strada însăși este un spectacol, cu vechile case în care elemente de clasicism francez provincial se amestecă discret și cu cîte un suvenir arhitectural britanic. Spre port, străzile « vechiului Montréal », înguste, sînt pline de artiști cu șevaletul instalat în stradă, care se îndeletnicesc în special cu caricatura, un gen național deosebit de agreat. Cele două cartiere rezidențiale, așezate pe dealurile orașului, cu străzi în pantă — cartierul francez și cartierul britanic — arată fiecare ca niște modele dintr-o revistă de arhitectură; cele britanice perfect luxoase, cele franceze cu un aer ușor vetust.
Al doilea aspect frapant al scenei orașului este amestecul fizionomiilor de rase, culori și neamuri diferite, reflectat și de vitrinele magazinelor, pe specificurile naționale ale imigranților. În această privință cel mai amuzant, pitoresc și plin de sugestii complexe, este cartierul evreiesc; pe de o parte mai precis delimitat decît cel new-yorkez, pe de alta cu o influență mai difuz răspîndită. Acest cartier cuprinde o arie de vile, în jurul unei imense biblioteci — centru cultural și — mai originală — o arie populară, în care retrăiesc tîrgușoarele Europei centrale și răsăritene de altă dată, transpuse în decor nord-american. Pe străzi ordonat aliniate, neutre și de o tonalitate uniform-luminoasă, se înscriu unul lîngă altul magazine cu alimente, feluri de mîncare tradiționale moldovenești, transilvănene, ucrainiene, o întreagă geografie alimentară foarte căutată și care a influențat și modul de a se hrăni al localnicilor, prin ceea ce se numește « umanizarea bucătăriei ». La fel de numeroase sînt și librăriile cu cărți și obiecte de cult sau decorative, într-un amestec derutant de testimonii ale unei înalte culturi filozofice, cu atrăgătoare elemente ezoterice, și de kitsch-uri în care fragmente de folclor din țările de origină erau combinate cu ornamentalisme ornamentale.
Aceleași aspecte și în fotografiile de sărbători familiale: fizionomii și trupuri de departe, în atitudini ad-hoc, deprinse stîngaci pe noul continent. Evocator însă mai ales publicul străzii: hasizi foarte tineri în hainele tradiționale negre, cu pălării largi pe buclele de pe tîmple, înalți, subțiri, cu o piele roză de mare finețe, păreau a fi o ilustrație la nuvelele lui Isaac Bashevis Singer; alții vîrstnici, în general urîți, cu figuri de acum 40—50 de ani, discutau adunați la colț de stradă, la fel ca odinioară străbunii lor, acum contrastant în jurul felinarelor ultramoderne, creînd în jurul lor pe spații mici o atmosferă de modest dar expresiv și pitoresc univers european. Se observă și aici, ca și în multe alte forme ale legăturii dintre ambient și populație și chiar în procesul însuși de dezvoltare prioritară a creațiilor vizuale din domeniul ambientului, prezența și rolul emigraților de toate felurile, cu nevoia lor urgentă, prioritară, de a avea un « mediu » care să-i lege de un univers străin lor, încă greu de afirmat prin artă sau chiar și numai de receptat prin formele artistice total independente de lumea practică.

«abstractul» ca termen generic al artei contemporane

germina chiroiu

Dacă ar fi să dăm crezare definiției pe care Courbet a dat-o noțiunii de abstract — « abstract este tot ce nu-i vizibil » — orice discuție asupra artei pe care acest termen ține s-o denumească s-ar opri, prin chiar dispariția subiectului. Ar fi, în acest sens, absurd să califici drept « abstract » tot ceea ce se înfățișează ca « exclusiv vizibil » între toate produsele spiritualității umane — universul plastic —, de vreme ce « vizualitatea » se opune « abstracției ».
Opunîndu-se concretizării — și, iarăși, vizibilul solicită concretețea — desprinzîndu-se de planul obiectual, abstracția evoluează spre categorial, spre teoretic. Progresivă, ea elimină proprietăți ale obiectului pînă cînd ajunge să-l subscrie uneia specifice sau unei reguli generale. Totuși, ea nu se oprește doar la extragerea din datul perceptiv, ci continuă prin alte operații pînă la obținerea « prototipului » final, un « dublu » al lucrului concret. Cunoașterea rațională este cea care apelează la această modalitate fundamentală de desfășurare; ea utilizează cu predilecție conceptele ca forme ale gîndirii abstracte, reflectînd însușirile generale ale proceselor realității.
Desigur, o tratare amănunțită a problematicii conceptului de « abstract » ar conduce în cele din urmă la prelungiri privind deschiderea ontologică, dincolo de multiplele aspecte epistemologice, științifice, etc. Referindu-ne, însă, strict la modul în care — conform acestor trăsături generale — termenul « abstract » se poate aplica în mod corect, adică neechivoc și multiplu disponibil, unui cîmp vast al creației plastice contemporane, lămurirea nu va fi mai puțin problematică. Indiferent de rezultatul acestui demers de validare, indiferent dacă acceptăm sau nu acest termen ca definitoriu, el nu afectează valoarea artei la care se referă.

★

Alfred Barr, în cartea sa « Cubismul și arta abstractă » (1936), pleda pentru o interpretare anistorică a fenomenului plastic contemporan, justificîndu-i apariția printr-o epuizare a resurselor plasticii figurative. Oarecum simplificatoare, această explicație dată unui moment esențial al evoluției artei se apropie totuși de un adevăr: dincolo de rezonanțele ideologice ale curentelor subsumate termenului de « artă abstractă », dincolo de impactul lor social, ele vin ca o posibilă soluție pentru o criză internă a artei și a mijloacelor ei proprii de expresie (contrar ideii lui Kuhn, care neagă sorgintea de natură problematică a curentelor în artă și reclamă această modalitate de apariție sub imperiul necesității ca specifică științei). Începutul fusese făcut de impresioniști: domeniul vizibilului se extinsese revendicînd peisajul, natura surprinsă în ipostazele cele mai puțin stabile, mai iluzorii și mai labile ca impresie și sugestie, drept indiciu principal al realului. Cu timpul, sub imperiul aceleiași necesități interne, pictura va ajunge să refuze și această sursă, oricît de fascinantă, orice dat al existenței mundane ca și temele prin care valoarea morală, afectivă, secondează această existență. Noua deschidere, pe care pictura o căuta, echivala cu propria legitimare, pe care nu o poate conferi decît esteticul pur. Kandinsky, mentorul acestei noi arte, susținea că munca artistului începe abia acum și va fi ferită de orice apropiere, similitudine cu meșteșugul. Ceea ce fusese căutat, fie și ca pretext al meditației plastice, în lumea înconjurătoare, indiferent de poziția artistului față de aceasta, va fi acum căutat înăuntrul, doar înăuntrul minții pictorului.
Desigur, pentru a corecta exclusivismul lui Barr, acest gest al pictorului introvertit complet poate fi și un semn implicit al crizei valorilor într-o lume tulburată de revoluții succesive. Dar, chiar susținută de o precizare a lui Kandinsky: « Cînd religia, știința și moralitatea se clatină, omul se întoarce dinspre exterior spre sine însuși », această explicație nu este suficientă, ba chiar derutează. În ultimă instanță, nevoia de a căuta în interiorul minții omenești esența unei realități atîta vreme morganatice este în primul rînd o nevoie a picturii și implicit a pictorului care-și asumă supliciile acestei încercări.
Crezul artei plastice abstracte poate fi pe scurt exprimat răsturnîndu-l pe cel al artei precedente ei. Principiul: « cu cît mai asemănător obiectului, cu atît mai frumos » devine: « cu cît mai asemănător, cu atît mai respingător ». Exagerînd, pictorul abstract denunță orice reprezentare care vine din lumea exterioară sau se aseamănă ei ca proces mecanic de redare a realității, indiferent de complexitatea transpunerii plastice. « Mintea este cu atît mai mult ea însăși cu cît este mai independentă de trăsăturile obiectului » (Kandinsky). S-ar putea obiecta aici o confuzie în legătură cu ceea ce este în realitate o reprezentare. Niciodată pasivă, ea incumbă stadii diferite de abstractizare, astfel încît acest termen generic ar putea fi mai mult sau mai puțin extins asupra întregii istorii a artei plastice. Obiecția aceasta, cu pronunțat caracter didactic, nu ar modifica, însă, starea universului nostru de discurs. Ceea ce contează acum este independența totală a artistului față de lumea exterioară, dar asta nu elimină o luare în stăpînire aproape brutală a lumii de către pictor; el vorbește, afirmă despre obiect dar desființează, îl supune voinței lui, subiectivizîndu-i la maximum imaginea în timp ce nădăjduiește să redea « esențe ».
Pictorul *abstrage* calitățile fizice ale obiectului reprezentat pînă atunci și le consideră impurități care incomodează cunoașterea noastră, preferind să găsească echivalențe plastice unor trăiri stranii (« trăiri » nu are aici un sens strict afectiv). Din acest refuz total, programatic (v. lucrarea lui Kandinsky: « Despre spiritul în artă » — 1912), toate consecințele vizibile asupra picturalului. Extrem de imaginativ, spontan din punct de vedere tehnic, degajat de orice urmă de figurare, are ceva din lipsa de normă în expresie a desenului unui copil, care creează pentru el însuși, fără responsabilitatea receptării ulterioare. Impulsivitatea semnului, improvizația, stau alături de criptic, de precizia matematică pe care nu o însoțește mai apoi decît un cod de descifrare labil. Toate acestea fac să se apropie deseori arta abstractă de arta originilor, a primitivilor.
Barr a denumit « abstracție pură » toată această artă ca s-o poată delimita de geometrismul excesiv și steril al designului, cu care începuse să semene. Demersul constructiv al pictorului, de restrîngere a datelor despre realitatea obiectivă pînă la esențializarea cunoașterii, pare aproape filosofic. Intenția lui nu se referă mai întîi la noile posibilități tehnice de sugestie și redare, ci la noile realități despre care pictura trebuie să aserteze: o esență

https://biblioteca-digitala.ro

invizibilă a naturii, dar pe care nu o socotește opusă sau diferită calitativ de obiectele în spatele cărora este așezată. Realitatea plastică nefamiliară este, de fapt, ceea ce nu putem vedea dar cu nimic mai prejos, cu nimic mai puțin adevărat, sau mai puțin verosimil decît ce părea pînă acum obiectiv și cert. Marcată de nefamiliaritatea semnelor plastice care anunță un univers mai puțin cunoscut, de esențializare, de primaritate care face codul descifrării aproape, și totuși de nepătruns, arta contemporană de la începutul secolului ar putea fi în mod corect definită ca abstractă, inaugurînd în felul acesta, în uzul esteticii și al istoriei artei, un termen cu conotații exclusiv logice, filosofice, pînă atunci, cu condiția unei dificile reformulări a conceptului preluat, impusă de chiar cîmpul specific în care trebuie făcut să opereze. Fără aceste completări ale conotațiilor termenului de abstract — operație cu urmări deconcertante pentru domeniile din care a fost preluat — acoperirea sa în spațiul picturii rămîne precară.

A numi abstractă această artă nouă înseamnă a-i refuza aproape umanismul. E drept, emoția este unul din puținele evenimente interioare care însoțesc experiența estetică a privitorului în fața acestei dezlănțuiri a esteticului pur. Numai că, alăturarea afectului ca urmare a înlăturării familiarului nu este specifică artei moderne, așa cum s-ar crede și nici nu survine ca o scădere a acesteia. S-a vorbit de antiumanismul ei atunci cînd receptarea curentă se vădise imposibilă și acest fapt rămîne paradoxal, fiindcă programatic se constituie ca o artă a omului și a misterului său nedescifrat încă, și înlăturase toate elementele cadrului figurativ fiindcă se îndepărtau înșelător de esență și nu aduceau decît o cunoaștere facilă. Nu putem refuza acestei arte prezența, e drept complicată, a umanului, așa cum nu putem dovedi că s-ar referi la altceva decît la o altă realitate, incredibilă, fiindcă e nevăzută de ochiul neînvățat, dar puternică, plină de consistență și *aptă de concretețe*, în chiar forma ei esențializată. A presupune că pictura aceasta s-a născut din intenția redării conceptelor, așa cum termenul «abstract» o sugerează, înseamnă să faci abstracție de crezul — afirmat deschis — al pictorului, de realitatea ei vizibilă și de statutul ferm stabilit și îndeobște cunoscut, pe diverse căi, al conceptului. «. . .Atunci cînd ne propunem cu hotărîre transpunerea conceptelor în lucruri, nu facem decît să le golim de conținutul lor uman și de realitate. Căci, conform esenței lor, ele nu au caracter de lucruri . . . În felul acesta, nu pășim din conștiință în lume ci oferim schemei, imanentului și subiectivului ca atare o configurație plastică și obiectivitate: o facem să devină mundană» (Ortega y Gasset). Se renunță, în acest fel, la asemănarea cu natura, dar nu și la intenția de a ilustra o natură, simplitatea ei încifrată, dar nu incognoscibilă. Prezența predilectă a geometrizării a fost socotită în mod fals un indiciu al abstractului. În fond, forma geometrică nu este decît modul cel mai clar, mai simplu și mai direct de a transpune forma originară a obiectului, o încercare de explicare a lui, și nu de desființare, o cale spre a-l face mai accesibil, mai nemisterios, chiar dacă la început derutează. Toate acestea, desigur, pentru cazul în care obiectul mai este prezent măcar în intenția artistului, dacă nu și în forma finală a pînzei.

Pentru situația în care dezicerea de obiect este completă iar geometrismul pur nu ascunde nimic mai complicat și mai puțin lesne de recunoscut, dificultatea pe care termenul generic de abstract o aduce se transformă aproape într-un paradox. În acest caz nu mai poate fi vorba de tentativa de descifrare, semnul plastic nu are un semnificat diferit de sine, iar dacă semnifică ceva o poate face numai prin consens (și poate nici atunci nu elimină riscul unei citiri echivoce). Dacă, așa cum am spus, în fața unei configurații plastice obscure, convenim că realitatea pe care ne-o expune este limpede și constantă, la ea ajungîndu-se prin abstrageri succesive, atunci cum explicăm faptul că receptarea acestui spectacol înalt spiritualizat (prin abstracție și prin esteticul pur) este doar senzorială și nu poate fi vorba de nici o altă citire? Abstracția, ca mijloc specific al rațiunii, conduce în universul plastic la un rezultat în fața căruia rațiunea angajată estetică își pierde eficiența. S-ar spune că primejdia acestei arte, în care spiritul apare printr-un arsenal complex, luînd o formă reală, este «chiar elevația ei» (Fernand Léger). Șansa pe care acest fenomen artistic complex, «o partidă periculoasă care trebuie să fie jucată» (Fernand Léger) și-o oferă, stă tocmai în această înlesnire teribilă a accesului la spirit, pe care-l pune într-o formă fățișă, directă, nemediată de facil și care trebuie preluată ca atare, niciodată descompusă în elemente vizibile și elemente implicite. Nicăieri dihotomia formă/conținut nu ni se arată mai vicioasă. Aici simbolul este una cu materia care îl aduce cu sine, și pentru a fi înțeles trebuie primit în forma în care apare pe pînză. În acest moment, singurul care incomodează este termenul generic de «abstract», care trimite la o altă situare față de concretețea pînzei, sugerînd sinuoase operații de tălmăciri și de citire separată a imaginii, de sensul ei presupus criptic. În definitiv — și nu pentru că definiții/șarade ale pictorilor o spun — pictura este ceea ce se află pe pînză. Spiritualitatea pe care plasticul ne invită să ne-o apropiem ne este străină doar pentru că n-o putem citi curent și pentru că n-o credem în forma în care ne este dată. Atunci, prin paradoxul care amenință orice adevăr simplu, ceea ce considerăm în urma expunerii este tot picturalul cu care ne-am obișnuit, meșteșugul, magia culorii pure, a liniei și a formei.

★

Pornind de la premisa justă că o intervenție teoretică (filosofică) asupra artei trebuie să țină cont de realitatea specifică a acesteia, chestiunea lămuririi eficienței metodologice a termenului de abstract nu se mai restrînge doar la o pedanterie lingvistică și rezolvarea ei nu survine în urma unei simple înlocuiri de termeni. Pentru a putea îndeplini condițiile elementare de științificitate: acuratețe, completitudine și exactitate, și pentru a nu rata printr-o înțelegere defectuoasă un fenomen artistic complex, o analiză teoretică asupra artei contemporane ar trebui să invente termenii adecvați bogăției de sensuri și de mesaje căreia i se adresează, înțelegînd că orice numire aduce după sine (și, deci, poartă răspunderea) unei întregi viziuni.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ:

Kuhn, Thomas — «Tensiunea esențială», Ed. Științifică și Enciclopedică, 1982, București

Heitenberg, Werner — «Pași peste granițe», Ed. Politică, 1977, București

Léger, Fernand — «Funcții ale picturii», Ed. Meridiane, 1976, București

Biemel, Walter — «Expunere și interpretare», Ed. Univers, 1987, București

Schapiro, Meyer — «Modern Art» (19-th and 29-th Centuries), George Braziller Ltd., N.Y., 1978

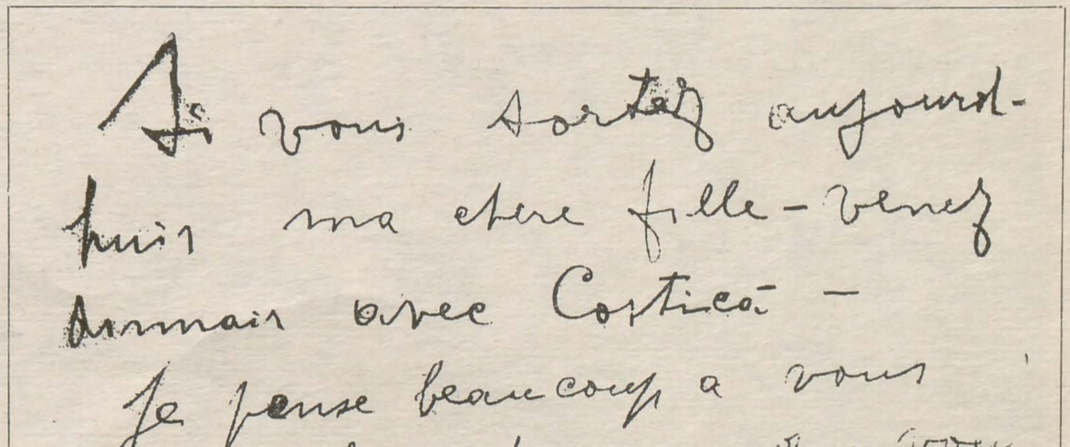
«Phaidon Dictionary of Twentieth Century's Art», Phaidon Press Ltd., 5 Cromwell Place, London, 1983

arhiva brâncuși

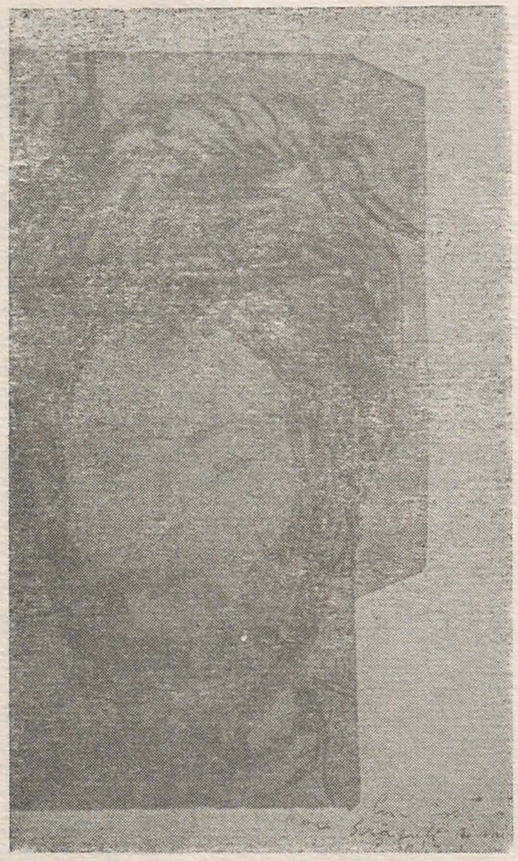
din relațiile sculptorului cu ucenicii

dragoș morărescu

După încheierea studiilor la Academia Grande Chaumière sub îndrumarea lui Antoine Bourdelle, sculptorița Irina Codreanu și-a desfășurat meșteșugul timp de mai mulți ani (1924—1928) în atelierul lui Constantin Brâncuși. Pe maestru îl cunoscuse în 1922 în cartierul Montparnasse cu ocazia unui spectacol, la care mersese împreună cu Lizica, sora sa, balerină, și cu un grup de prieteni [2]. Acceptată să lucreze în atelierul lui, Irina este numită de Brâncuși: Costică [3], rînduindu-se între celelalte ucenice care primiseră și ele nume de băieți. Între documentele ce i-au aparținut Irinei Codreanu, amintindu-ne relațiile dintre ucenică și maestru, astăzi în posesia noastră, este și imaginea realizată de fotograful Brâncuși, cu atît mai valoroasă cu cît conține și autograful său.


Si vous sortez aujourd-
hui ma chere fille - venez
demain avec Costicā -
Je pense beaucoup a vous
et j'ai du chagrin que vous
soyez malade
Tout mon affection
votre Pere
C Brancusi

https://biblioteca-digitala.ro



Este portretul lui Brâncuşi desenat de Amedeo Modigliani, în creioane de diferite intensităţi pe o foaie de carnet extinsă prin lipirea unui plic[4]. Desenul poartă pe verticală, în dreapta, sub ureche, menţiunea: B/R/AN/CU/SI şi Modi/ după cum obişnuia pictorul de a menţiona şi numele celui reprezentat. Putem distinge anul şi luna: 19/19/I/U/NI/, deci un an după ce îl cunoscuse şi se împrietenisera[5], timp în care Brâncuşi, primindu-l pe pictor ca ucenic, l-a iniţiat în tăierea directă a pietrei. Fotografia este însoţită şi de un autograf: Lui Costică / cel drăguţi şi mititel / C. Brâncuşi.

Credem că ea a fost oferită Irinei Codreanu în primul an de ucenicie. Aparatul de fotografiat al lui Brâncuşi, dăruit Irinei Codreanu, este acum în patrimoniul Muzeului de Artă Craiova, în urma donaţiei artistei. Un alt document care ne înfăţişează raportul de prietenie şi afecţiune dintre cele două surori, Irina şi Lizica Codreanu, şi Brâncuşi, este următorul bilet transmis de maestru balerinei:

Si vous sortez aujourd'hui ma chère fille — venez dinnais (sic) avec Costică — Je pense beaucoup à vous et j'ai du chagrin que vous soyez malade.
Tout (sic) mon affection
Votre Père
C. Brâncuşi[6]

Prin această comunicare constatăm cum maestrul îşi invita uneori prietenii, pe cei mai apropiaţi, de a lua masa împreună în atelierul său, masă simplă, românească, pregătită cu multă destoinicie, dar nu mai puţin raporturile, ca şi filiale, dintre Brâncuşi şi cele două tinere artiste.

NOTE:

[1] Barbu Brezianu, *Brâncuşi în România*, p. 31 Bucureşti 1976; Simona Nistor, *Irina Codreanu*, p. 86, Bucureşti 1979. Unii autori consideră anii 1923—1927. Vezi: Athena T. Spear, *Păsările lui Brâncuşi*, p. 124, Bucureşti 1976.
[2] *Carte de inimă pentru Brâncuşi*, selecţia textelor şi bibliografie de Nina Stănculescu, p. 62, Bucureşti, 1976
[3] *Ibidem*, p. 63.
[4] Inclusă de B. Brezianu, în *op. cit.*, p. 22 (fără comentarii)
[5] M. Deac, *Constantin Brâncuşi*, p. 73, Bucureşti, 1966
[6] Dacă ieşi astăzi scumpa mea fiică — vino să luăm masa cu Costică — Mă gîndesc mult la tine şi sufăr că eşti bolnavă. Toată afecţiunea mea, Tatăl tău, C. Brâncuşi.

între wittgenstein şi picasso

PABLO PICASSO, *Bărbat cu pipă, Tate Galery, Londra*

ludwig grünberg

Congresele mondiale de filosofie, care se ţin o dată la cinci ani, permit filosofiei să-şi scruteze periodic disponibilităţile, drumurile, rosturile, raporturile cu celelalte forme ale culturii. Lucrările celui de-al XVIII-lea Congres Mondial de Filosofie, desfăşurat la Brighton (Anglia) între 21—27 august 1988, n-au făcut excepţie. Dar ele au adus un element novator prin accentul pus pe *nevoia de artă a filosofiei*. Dezbaterea temei — *Înţelegerea filosofică a omului* — a scos în evidenţă că privilegierea absolutizantă a « deschiderii » filosofiei spre ştiinţă, atunci cînd şi acolo unde este asociată « închiderii » punţilor de comunicare cu arta, prezintă riscul de a ne plasa într-un univers aberant unde explicaţia lumii înceţoşează înţelegerea omului. De aceea, încă din prima plenară, a fost invocat sensul profund al mărturisirii lui *Wittgenstein*: « Problemele ştiinţifice mă pot interesa, dar nu mă pot fascina; numai filosofia şi arta pot produce acest efect asupra mea ». Filosofia îi apare lui Wittgenstein înrudită cu arta prin viza axio-centrică, ele urmărind conjunct să surprindă nu locul valorilor într-o *lume a faptelor*

(aşa cum procedează ştiinţa), ci locul faptelor într-o *lume a valorilor*, astfel încît au misiunea de a întreţine « conştiinţa de sine » a omului, în atributele sale fundamentale de fiinţă care creează şi se auto-creează prin valori culturale. Spre deosebire de acei exponenţi ai « şcolii analitice » care consideră arta irelevantă sub raport filosofic. Wittgenstein a fost amintit în repetate rînduri de Paul Ricoeur, Stewart Sutherland sau Phillips Griffiths pentru sfatul său înţelept: « ar fi bine ca operele de artă să devină o preocupare de căpătîi a filosofului, dacă acesta vrea să cunoască omul ». Sfat care, în reformularea dată de F. M. Hetzler, molipsită de inepuizabilul umor englezesc, sună astfel: « dacă participi la un congres despre înţelegerea *filosofică* a condiţiei umane la Brighton, nu uita să vizitezi galeriile de *artă* la Londra ».

N-am uitat. De altfel, venisem la congres după cîteva zile petrecute la Londra, care mi-au prilejuit o tulburătoare întîlnire cu universul artei. Despre această întîlnire va fi vorba în rîndurile care urmează. Preluînd o inspirată formulă, e din *Curiozităţile estetice* ale lui Baudelaire, menţionez că însemnările mele nu se vor a fi altceva decît « un fel de relatare a unei plimbări filosofice printre picturi, gravuri şi sculpturi ». La *British Museum* interesul mi-a fost reţinut de exponatele din sălile dedicate antichităţilor orientale şi greco-romane, fără a neglija însă celebra sală de stampe. Seria de gravuri în lemn şi acvaforte cuprinde una din cele mai reprezentative colecţii de stampe, din care se disting cele ale lui Schonghauer, Dürer, Lucas van Leyden şi Rembrandt. La rîndul ei, colecţia de desene atrage atenţia prin cîteva creaţii de vîrf ale genului datorate lui Michelangelo, Rafael, Dürer (surprinzător de modern în faimoasele sale studii după natură), Rembrandt, Claude Lorrain şi Watteau (care probează că în arta plastică nu se poate izola momentul tehnic al execuţiei de căutarea unui ideal).

Printr-un fericit concurs de împrejurări, *The National Gallery* mi-a permis să continui periplul în lumea artei chiar de acolo unde mă oprisem în episodul precedent. Se deschisese o expoziţie specială, intitulată « Pictura franceză de la Watteau la Matisse », cuprinzînd 38 de tablouri din remarcabilele colecţii ale Muzeului Puşkin din Moscova şi ale Muzeului Ermitaj din Leningrad. Expoziţia debutează cu două graţioase şi melancolice « fêtes gallantes » create în secolul al XVIII-lea de Watteau. Rafinamentul decorativ al acestor picturi pare a trasa drum rococo-ului, ale cărui ecouri pot fi constatate în ornamentica abundentă a lui Boucher şi Fragonard. Ingres este prezent prin compoziţia sa clasică « Portretul contelui Guryev ». Cea mai mare parte a expoziţiei este dedicată însă picturii impresioniste (îndeosebi lui Monet şi Renoir) şi prelungirilor ei postimpresioniste (cu accent pe simţul competiţiei şi arabesc la Gauguin, sau pe sistemul de reprezentări prin planuri şi volume la Cézanne), pentru a culmina în grupajul de picturi prin care Matisse anunţă noile aventuri ale artei în secolul XX, impunînd un nou spaţiu plastic şi noi modele ale imaginarului implicate de conturarea unei noi atitudini a omului faţă de lume.

Urmînd recomandarea lui P. Francastel — care îşi asumase rolul de *cicerone*, orientîndu-mi îmbucurarea estetică prin muzeele pariziene cu două decenii în urmă — am căutat să statornicesc, în timpul vizitei mele la *The National Gallery*, asupra acelor opere-timp care reprezintă puncte nodale în evoluţia artei plastice, considerată ca unul din limbajele ireductibile şi permanente ale omenirii. Am admirat simţul perspectivei din « Bătălia de la San Romano » a lui Paolo Uccello, calmul celest care emană din cele trei picturi ale lui Piero della Francesca, explozia de culori din « Bachus şi Ariadna » de Tiţian, ingeniozitatea simbolurilor utilizate de Hans Holbein cel Tînăr în « Ambasadorii », farmecul inegalabil al unicului nud feminin care ne-a rămas de la Velasquez (« The Rokeby Venus »), discretul « memento mori » pe care îl exprimă ultimul auto-portret al lui Rembrandt, o capodoperă a lui Vermeer unde adevăratul subiect îl reprezintă

https://biblioteca-digitala.ro

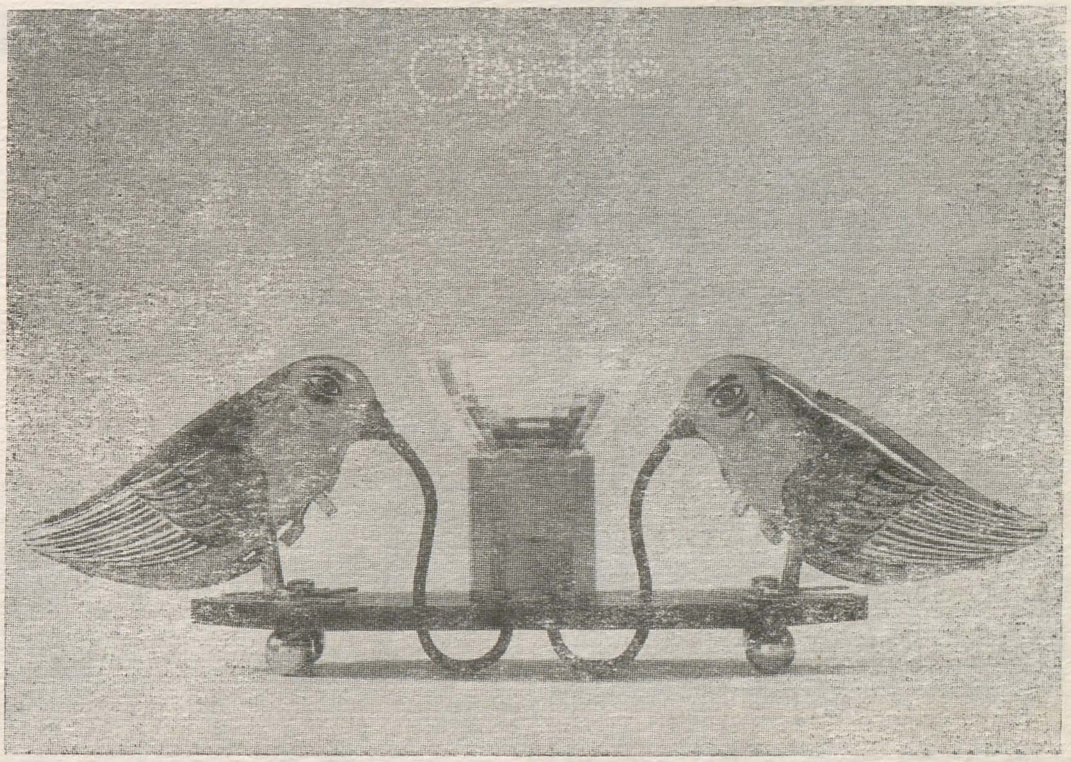
foto meridiane →

p. 39

RICHARD BEERMAN (Köln): Lampă, detaliu
BRASSAI (Paris): Fotografie din expoziţia «Parisul ziua, Parisul noaptea»
ANTONI TÀPIES (St. Gallen): Alb pe graffiti, tehnică mixtă

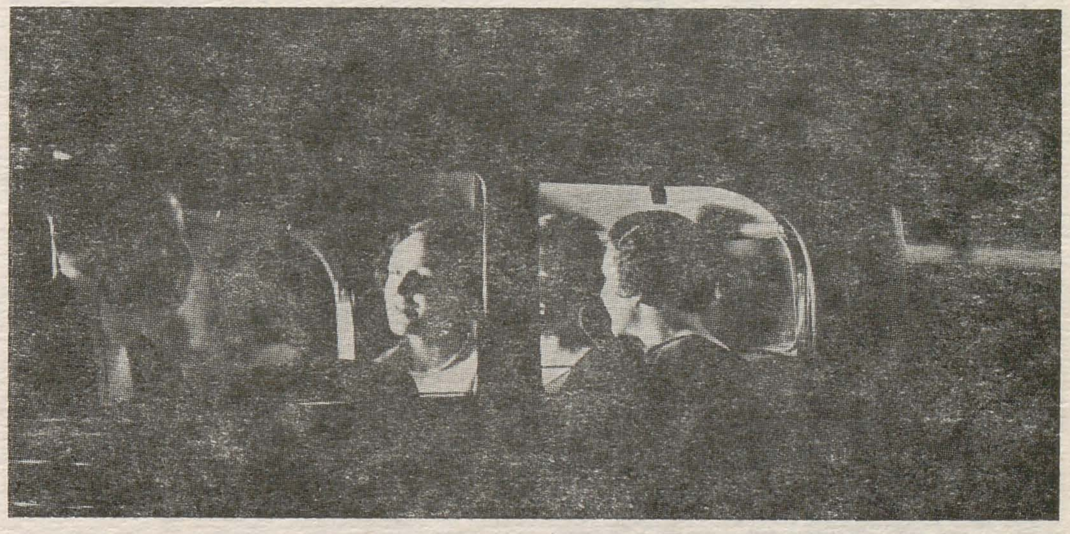
p. 40

CÉSAR (Torino): Ambalaje, metal
DINU CÂMPEANU (Iugoslavia): «Forma viva»
MICHAEL LUCERO (New York): Sculpturi, bronz patinat



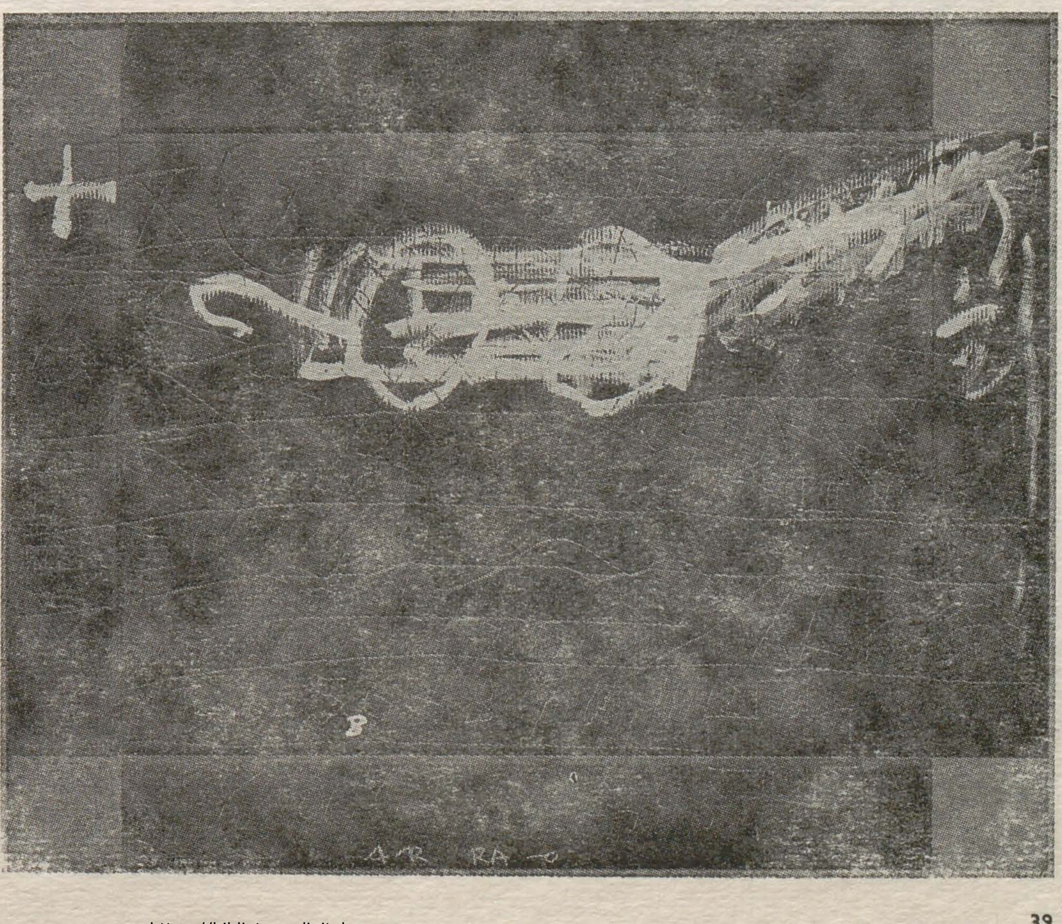
lumina şi variatele ei efecte asupra suprafeţelor pe care cade, ca şi vibraţia emoţională transmisă de Turner în «The Fighting Téméraire» (considerată de H. Read «cea mai faimoasă pictură a celui mai faimos pictor englez»).

L-am reîntîlnit pe Turner, cu întreaga gamă a efectelor de lumină şi atmosferă pe care o degajează acuarelele sale, la *Tate Gallery*, după încheierea lucrărilor Congresului Mondial de Filosofie. Acolo, la *Tate Gallery*, am străbătut o întreagă istorie a artei moderne, care — îndeosebi graţie creaţiilor lui Mondrian, Picasso, Kandinsky şi Brâncuşi (prezent în galeria londoneză prin cîteva lucrări, dominate de superba *Măiastră* în bronz din 1911) — nu-şi mai propune doar să configureze sau să transfigureze realitatea, ci să rivalizeze cu ea. Şi tot acolo, la *Tate Gallery*, am avut şansa de a trăi o după-amiază de neuitat în universul estetic plăsmuit de imaginaţia creatoare a lui Picasso.



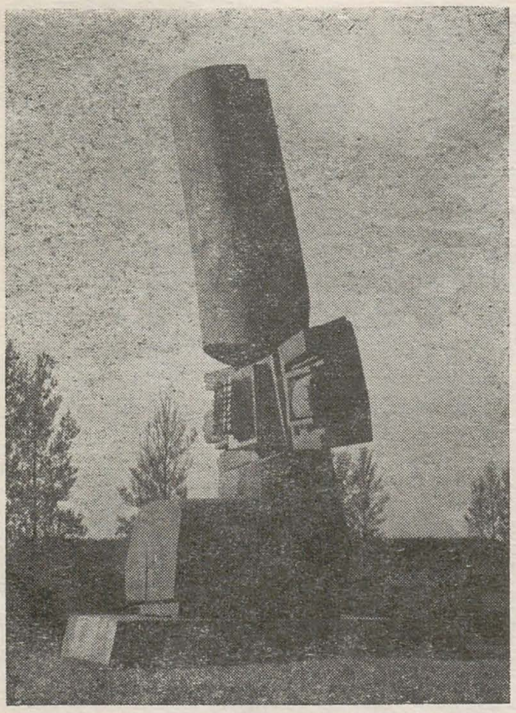
Expoziţia intitulată *Late Picasso* reunea 72 picturi în ulei, 3 sculpturi, 33 desene şi 74 gravuri create de Picasso în ultimii 20 de ani ai vieţii (curmată, cum se ştie, în 1973, la vîrsta de 92 de ani).

Toate marile muzee din Europa, S.U.A., Canada, Japonia, precum şi colecţionari particulari din întreaga lume, şi-au adus contribuţia la organizarea acestei expoziţii reprezentative. Reunirea operelor tîrzii ale lui Picasso are darul de a spori înţelegerea înţelesurilor ei umane şi întăreşte impresia de coerenţă a unei lumi care se reînnoieşte neîncetat, rămînînd ea însăşi: lumea lui Picasso.



Aceasta este lumea «paradisului pierdut» şi, totodată, a «jocului final», dominată de tensiunea între dorinţa creatorului de a accepta cu demnitate sfîrşitul inevitabil ca om şi neputinţa omului de a accepta pierderea Arcadiei ca artist. De aici decurge şi spargerea canoanelor cubismului sintetic, şi reîntoarcerea obsesivă — prin splendide parafraze — la maeştri de odinioară (Delacroix, Ingres, Velasquez, Goya, Manet), şi reîntoarcerea aluzivă la propria-i operă, din care auto-citează frecvent. «Mais où sont les neiges d'antan?» ar fi putut fi motto-ul tabloului «Femeia cu pernă», unde Picasso citează explicit, după mai bine de şase decenii, «Domnişoarele din Avignon», deşi — cum remarcă David Sylvester în catalogul expoziţiei — nudurile din creaţiile sale tîrzii au privirea înfricoşată a unor animale în captivitate. Îndeosebi în tablourile sale din anii 1969—1972 («Sărutul», «Nud şezînd», «Îmbrăţişarea», «Peisaj»), arta ultimului Picasso pare a statua cu virtuozitatea vechilor maeştri şi cu propria-i operă aceleaşi raporturi care există între argou şi limbajul obişnuit. Or, argoul e — cum se ştie — eliptic, cu subînţelesuri, provocator, ironic şi auto-ironic, bogat în conotaţii afective. Dacă arta post-modernă este, printre altele, şi «un argou al artei» (cum o caracterizează Ihab Hassan), atunci ea şi-a găsit în creaţiile tîrzii ale lui Picasso un termen de referinţă şi incitaţie stimulatoare. O asemenea artă accentuează — prin diferenţiere, heteromorfism, indetermanenţă, pluralism al inovaţiilor ce recuperează non-consolant tradiţia, căutări creatoare ce-şi caută repere axiologice pe măsura înaintării lor — *nevoia de filosofie a artei*. Astfel, itinerariul meu spiritual în Anglia, care a început cu receptarea mesajului wittgensteinian privitor la nevoia de artă a filosofiei, s-a încheiat — în faţa tablourilor tîrzii ale lui Picasso — cu o peremptorie dovadă că şi arta are nevoie de filosofie.

https://biblioteca-digitala.ro



din lumea artiştilor plastici

petre oprea

1. Dacă unii prieteni şi cunoscuţi ai lui Pallady preferau deseori să-l ocolească pentru a nu fi expuşi imprevizibilelor sale causticităţi sau a unor veninoase replici, alţii dimpotrivă acceptau confruntarea şi, nu de puţine ori, artistul a căzut el însuşi victimă, suportînd demn, în tăcere, şi cu bravură. Printre aceştia din urmă se număra şi Mihail Jora, căruia, după 1942, artistul îi trecea pragul casei săptămînal, fiind un constant auditor al concertelor organizate de gazdă cu concursul cîtorva prieteni şi amatori de muzică.
Odată, Pallady sosind ceva mai tîrziu, compozitorul se îndreaptă curtenitor spre el oferindu-i un scaun. Cum toate privirile erau aţintite spre ei, cunoscînd obiceiul pictorului de a nu obişnui să dea mîna cu ceilalţi, se adresează societăţii arătîndu-l cu o mînă întinsă, în chip de prezentare: « Le peintre Pallady ». Iar, după o pauză destul de lungă, ceremonios către pictor şi arătînd spre ceilalţi cu dispreţ: « et le reste du monde ».

2. Dornic să se afle în preajma pictorilor consacraţi Pallady şi Steriadi, pentru a smulge de la ei cîte ceva din tainele meşteşugului lor, căruia şi el i se dedicase, Afane Teodoreanu se număra printre tinerii privilegiaţi care erau primiţi în intimitatea acestora, deşi vîrstele îi separau. Aceasta datorită pe de o parte graţie protecţiei părinteşti, scriitorul Ionel Teodoreanu, pe de alta celei a unchiului său, Păstorel.
Cel mai mult îl frecventa pe Steriadi la locuinţa lui din Calea Dorobanţi, pictorul fiind dispus să primească serile, cît mai mulţi oaspeţi, de regulă neinvitaţi, cu care să schimbe cuvinte de duh. Într-o astfel de reuniune, vorbindu-se de aportul generaţiei de artişti dintre cele două războaie mondiale, întrucît tot mai mare era numărul celor care îi ridicau osanale, amfitrionul a ţinut să încheie discuţiile şi să-şi spună răspicat părerea, ce a sunat ca un verdict: « Dintre noi toţi Toto (Pallady, cum era alintat de intimi) este cel mai mare ». Cîteva săptămîni mai tîrziu, întîlnindu-l întîmplător pe stradă pe Pallady, Afane Teodoreanu, care era într-o bună dispoziţie, ţine să-i relateze maestrului despre discuţia avută loc nu de mult la Steriadi despre artiştii generaţiei lui, pentru a încheia informîndu-l că gazda s-a pronunţat apreciativ în favoarea lui, socotindu-l pictorul cel mai reprezentativ. Pallady a privit crunt la Afane şi i-a zis indignat: « Tot se compară cu mine? ». Apoi a întors spatele interlocutorului, îndreptîndu-se cu paşi repeziţi în direcţia de unde venise.

3. Printre multiplele şotii ale lui Steriadi, « maestrul farselor » cum îl gratulau prietenii, cei ce frecventaseră Cafeneaua Terasa îşi aminteau cu haz pe cea ticluită lui Castaldi.
Stîlp al cafenelei, căci era prezent seară de seară la masa scriitorilor, cea redată de Ressu în cunoscutu-i tablou, acesta se plîngea uneori comesenilor de ingratitudinea confraţilor, ca şi de lipsa de înţelegere din partea publicului faţă de muzica sa. Într-o seară, Steriadi i-a ripostat indignat afirmînd că poate are dreptate în ceea ce priveşte atitudinea colegilor faţă de el, dar nu şi a publicului, căci el ştie, din contră, că muzica lui se bucură de simpatia oamenilor simpli şi privind agresiv către ceilalţi comeseni şi socotind că nu-l aprobă, deoarece se tăcea, s-a sculat de la masă, a zis bună seara şi a plecat furios. Ca şi ceilalţi, compozitorul a rămas consternat şi a înregistrat jenat această atitudine deoarece în zilele următoare Steriadi nu a mai venit la cafenea, cum obişnuia. După vreo săptămînă Castaldi era nespus de dornic să-l revadă ca să-i împărtăşească şi pictorului, aşa cum o făcea aproape seară de seară celorlalţi comeseni, că a avut deplină dreptate. Într-adevăr, zilnic, dimineaţa cînd se scula şi după-amiază cînd îşi făcea siesta, auzea prin ferestrele deschise ale dormitorului care dădea spre stradă, oameni care treceau prin faţa casei sale fredonîndu-i melodiile. Cam după vreo lună de la întîmplarea cu pricina, Steriadi apare într-o seară la uşa cafenelei, privind înăuntru fără să intre. Castaldi îl vede, se scoală de pe scaun şi se duce spre el, îmbrăţişîndu-l cu efuziune şi trăgîndu-l de mînă spre masa artiştilor. Apoi îi spune cu multă bucurie că a avut dreptate, cînd a afirmat că muzica lui este pe buzele multora, el însuşi avînd aproape zilnic probe ale acestui entuziasm. Castaldi n-a aflat niciodată adevărul acestei subite şi scurte pasiuni a unor amatori pentru muzica sa. Un amic al lui Steriadi a destăinuit ulterior celorlalţi comeseni că l-a ajutat pe pictor ca împreună cu acesta şi cu cîteva haimanale plătite de iniţiatorii să treacă zilnic după un program prestabilit pe la casa lui Castaldi fredonînd cu înfocare marşul « La arme », pe muzica acestuia.

calendar

sabina florian negulescu (n. 16 decembrie 1907), pictor, Bucureşti
margareta dinu (n. 22 decembrie 1908), grafician, Bucureşti
angelo vasco (n. 25 decembrie 1913), sculptor, Bucureşti
viorica bălan (n. 4 decembrie 1918), pictor, Bucureşti
ervant nicogosian (n. 6 decembrie 1928), pictor, Bucureşti
lörincz lehel (n. 20 decembrie 1933), sculptor, Cluj Napoca
viorel mărginean (n. 12 decembrie 1933), pictor, Bucureşti
andrei nagy (n. 1 decembrie 1938), pictor, Cluj Napoca
emilia jivanov (n. 2 decembrie 1938), scenograf, Bucureşti
florin alexandru mitroi (n. 3 decembrie 1938), pictor, Bucureşti
lia rodica cott (n. 7 decembrie 1938), artist decorator Bucureşti
sieglinde bottesch (n. 21 decembrie 1938), pictor, Sibiu
cornel radu constantinescu (n. 23 decembrie 1938), critic, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro

indice selectiv 1988

Ardeleanu, Ion: Document de excepţională însemnătate pentru prezentul şi viitorul patriei (12)

Baba, Corneliu: Scrisoare deschisă lui Ion Irimescu la 85 de ani (2)

Babeţi, Coriolan: Jurnalul galeriilor (5); Romul Nuţiu (11)

Balaci, Ruxandra: Jurnalul galeriilor (2); Stefano Ruta (11)

Barbosa, Octavian: Filiala Arad (1); Eugenia Manea Pasima (3); Covasna — tabere (6); Jurnalul galeriilor (12)

Bărăscu, Nicolae: Amintiri şi motivaţii (7)

Beldiman, Ioana: Nicolae Grigorescu între artiştii epocii sale (5)

Beloescu, Călin: Perspective simultane (7)

Bercea, Radu: Ce înseamnă a fi profesor (Ion Frunzetti) (1)

Brătescu, Geta: Spaţii (eseu) (9)

Brezianu, Barbu: A fi sau a nu fi emerit (3)

Bron, Simelia: Arta filmului de animaţie (9)

Buşneag, Olga: Brâncuşi « par lui-même » (cărţi) (1); Jurnalul galeriilor (2); Un moment Brîncuşi (2); Jurnalul galeriilor (3); Rolando Negoiţă (4); Pictura franceză contemporană (7); Salonul bienal de desen Arad, '88 (7)

Cârneci, Magda: Aniela Firon (7); Glose la Lucian Grigorescu (8); Noua figuraţie (9)

Cebuc, Alexandru: « Lupta poporului român pentru unitate şi independenţă, pentru făurirea socialismului şi comunismului în România » (12)

Cercel, Vasile: « Show » la Römhild (tabere internaţionale) (6)

Chera, Constantin: Un monument arheologic la Tomis (4)

Chira, Alexandru: Himere palpabile, zăpezi iluzorii (11)

Chitic, Paul Cornel: Teodor Moraru (3); Matilda Ulmu (4); Petru Petrescu (4); Jurnalul galeriilor (12)

Chiroiu, Germina: « Abstractul » ca termen generic al artei contemporane (12)

Ciucă, Valentin: Jurnalul galeriilor (2); Dimitrie Ghiaţă (5); Jurnalul galeriilor (5); Jurnalul galeriilor (6); Jurnalul galeriilor (8); Jurnalul galeriilor (9); Jurnalul galeriilor (11)

Ciupe, Aurel: Participant la Marea Adunare a Unirii (10)

Codiţă, Pavel: Profesorul meu Camil Ressu (4)

Constantinescu, Cornel Radu: Ars multiplicata (Expoziţie spaniolă de sculptură) (2)

Costina, Sorin: M-am format o dată cu colecţia mea (7)

Cristea, Ioana: Jurnalul galeriilor (10)

Crişan, Maria Magdalena: Jurnalul galeriilor (2)

Curinschi-Vorona, Gheorghe: Ateneul Român, operă de arhitectură (3)

Dan, Călin: Iancuţ (1); Salonul naţional de sculptură mică 1987 (1); Jurnalul galeriilor (1); Steriadi — portrete în timp (2); Sorin Novac (3); Note despre criza postmodernă (3); Din istoria secretă a artelor (4); Dan Mihălţianu (5); Modest Morariu (5); Bistriţa — Atelier 35 (6); Wanda Mihuleac (7); Hedonism şi spiritualitate (8); Mircea Popescu (8); Arheologii, scriere, teatralitate (8); Baia Mare — expoziţia tineretului (9); Expoziţie de grup la « Simeza » — august 1988 (10); Ascensiuni, scormoniri, jocuri rupestre (11); George Călinescu şi morala privirii (11)

Davidescu, Cătălin: Jurnalul galeriilor (2); Jurnalul galeriilor (6); Jurnalul galeriilor (8)

Dorfles, Gillo: Design-ul: oglindă a culturii (5)

Dragomirescu, Constantin: Meridiane (3); Natură — cultură (7); Meridiane (10)

Drişcu, Mihai: Carnet de critic (XV) (2); Doru Coadă (2); George Filipescu (2); O colecţie de fotografii (2); Petru Lucaci (5); Jurnalul galeriilor (5); Ion Vlasiu « În spaţiu şi timp » (5); Carnet de critic (XVI) (5); Pactul autobiografic (7); Acasă (8); Jurnalul galeriilor (8); Carnet de critic (XVII) (9); Petru Rusu (9); Violeta Bulgac (9); Mihai Mănescu (9); Geta Brătescu (11)

Dumitrescu, Zamfir: Consideraţii asupra perspectivei artistice ... (8)

Enache, Mariana: Acuarelele lui Carol Popp de Szathmari (4); Meridiane (10)

Florescu, Mihail: Gheza Vida (2)

Foarţă, Serban: Ocheanul întors (8)

Georgescu, I. L.: Data şi locul naşterii lui Pallady (4); Petraşcu şi Pallady gravori (4)

Gheorghiu, Dragoş: Despre pietre (3); Fizica şi istoria artei (5); Eseu asupra Insulei Paştelui (9); Despre triunghiuri (11)

Gherasim, Marin: Pictorul, materialele... (3)

Gheţie, Alexandrina: Note de atelier (3)

Grigore, Vasile: Un pictor despre colecţionarul său (7)

Grigorescu, Dan: Valentina Boştină (1); O « integrală Shakespeare » (Nicolae Corneliu) (5); Juster (8); Comuniune sufletească (8); Marginalii la o expoziţie postumă (11); Ervant Nicogosian — rafinamentul vechilor texturi (12)

Grigorescu, Marica: Jurnalul galeriilor (1)

Guţă, Adrian: Desen şi sculptură contemporană românească în Iugoslavia (8); Eugen Gâscă (10); Ioan Augustin Pop (11); Catul Bogdan (12); O instituţie de cultură plastică (12)

Horga, Ioan: Din nou despre cubismul sintetic (3); Voiaj infidel într-un spaţiu alb (Wanda Mihuleac) (7); Simple ipoteze în chestiunea eticului (10)

Horşia, Horia: Gabriela Pătulea-Drăguţ (2); Salonul sticlei (3); Jurnalul galeriilor (10); Neculai Păduraru (12)

Horşia, Olga: Costum popular, creaţie vestimentară, modă (9); Victor Vicşoreanu (10); Jurnalul galeriilor (10); Bijuteria între artă şi social (12)

Iliescu, Liviu: Pictura bioptică (7)

Ionescu, Adrian-Silvan: Salonul naţional de sculptură mică 1987 (1); Szathmari editor (4); Plastica şi eroii soldaţi (6); Scînteia — tabere (6); Călători englezi în ţările române (6); Sîngeorz — tabere (6); Jurnalul galeriilor (9); Elemente impresioniste în opera lui Theodor Aman (10); Dan Grigorescu « Cuminţenia pămîntului » (11); Un secol de modă românească (12); Jurnalul galeriilor (12)

Ionescu, Radu: Mircea Grozdea (In memoriam) (7); Jurnalul galeriilor (7); Jurnalul galeriilor (10); Martor al unei pasiuni (Vasile Parizescu) (10)

Ispir, Mihai: Prestigiul inteligenţei critice (Ion Frunzetti) Salonul naţional de sculptură mică 1987 (1); Leontina Mailatescu (2); Jurnalul galeriilor (4); Dan Mihălţianu (5); Mircea Bochiş (5) Cristian Neagoe (5); Plovdiv (Ştefan Râmniceanu) (6); Întîlniri cu neprevăzutul (7); Delia Şerban-Brânduşescu şi Ioan Gnandt (8); Monumentele Unirii (11)

Kazar, Gheorghe: Jurnalul galeriilor (5); Sighetul Marmaţiei — tabere (6);

Lăzărescu, Liviu: Despre Leonardo şi civilizaţia imaginii (carte — Gh. Ghiţescu) (7)

Lipatti, Valentin: Amintire despre Caillois (11)

Lungu, Virgil: Un monument arheologic la Tomis (4)

Macarie, Gheorghe: Jurnalul galeriilor (5)

Maşek, Victor Ernest: Paradoxul valorii în arta naivă (8)

Matei, Rodica: Dimitrie Ghiaţă (12)

Medeleanu, Horia: Jurnalul galeriilor (1); Nicolae Chirivolici (6); Ion Sălişteanu (8)

Micu, Marcu: Brâncuşi şi unele amintiri despre el (8)

Mihăiţă, Gigi: Jurnalul galeriilor (5)

Mihălţianu, Dan: Fotografia, un nou mod de a privi lumea (7)

Mihuleac, Wanda: Meridiane (3)

Mocanu, Aurelia: Jurnalul galeriilor (3); Jurnalul galeriilor (4); Cristian Bădescu (5); Jurnalul galeriilor (7); Sculptorul Florentin Tănăsescu (10); Tudor Octavian « Vermeer şi criticii săi » (10); Jurnalul galeriilor (11); Jurnalul galeriilor (12)

Mocanu, Pavel: Meridiane (7); Meridiane (10)

Morărescu, Dragoş: Brâncuşi — din relaţiile sculptorului cu ucenicii (12)

Nanu, Adina: Teodora Cernat-Popp (9); Gheorghe Ivancenco (10)

Neacşu, Nicolae: Retrospectiva Maria Bănică (7)

Novicov Terdic Ramona: Despre baroc (Geta Brătescu) (11)

Oprea, Petre: Grafica lui Max Klinger (4) Constantin I. Stăncescu (8); Petre Iorgulescu-Yor (10); Aspecte inedite (11); Din lumea artiştilor plastici (12)

Pamfil François: Josef Krijanowsky (4); Dan Băncilă (4); Patru etape ale formei către zbor — Arhiva Brâncuşi (4); Siqueiros sau ochiul condorului (8); Desenul ca sinteză sculpturală (8); Nicolae G. Iorga (10); Jurnalul galeriilor (11)

Papu, Edgar: În jurul personalităţii lui Ion Frunzetti (1)

Papuc, Ion: Valentina Boştină (1)

Parizescu, Vasile: Confesiuni (10)

Pascu, Rodica: Sălişte — tabere (6); Rodica Chişu (8)

Pavel, Amelia: Memorial de călătorie (2)

Petrache, Doina: Jurnalul galeriilor (3); Cronica artistică la « Convorbiri literare » (3)

Pintilie, Ileana: Jurnalul galeriilor (1); Jurnalul galeriilor (2); Jurnalul galeriilor (8)

Popa, Eugen: Horia Medeleanu (8)

Popescu, Carmen: Stela Lie (3); Jurnalul galeriilor (11)

Radu, Vasile: Expoziţia de gravură mică (Cluj) (6); Tablouri din colecţia de artă « Firestone » (6); Tinereţea eternă a « bătrînului » şevalet (11); Despre flori (11)

Redlow, Theodor: Ion Popescu Negreni (1); Filiala Arad (1); Valter Paraschivescu (3); Prolog III (3); George Ştefănescu (3); Jurnalul galeriilor (4); Liviu Suhar (5); Jurnalul galeriilor (6); Expoziţie de grup la Braşov (6); Val Gheorghiu (7); Criza postmodernă şi concomitenţa modelelor (7); Miron Agafiţei (8); Adrian Timar (10); Două zile la Bistra cu Ion Vlasiu (10); Incizie în lespezi (11); Vasile Crişan (11);

Rusu, Adrian-Andrei: Tezaurul de frescă medievală de la Răchitova (7)

Sevastre, Ştefan: Învăţămîntul artistic şi interferenţele lui culturale (3)

Sinigalia, Tereza: Vasile Drăguţ — unitate şi continuitate în arta românească (1)

Tabarcea, Cezar: Proverbul în artele plastice (4)

Titu, Alexandra: Jurnalul galeriilor (7)

Theodorescu, Răzvan: Ateneul român şi Odobescu (3)

Ţoca, Mircea: Doina Elaş (5)

Vasiliu, Anca: Jurnalul galeriilor (2); Daniela Orăviţan-Beloescu (2); Răzvan Theodorescu « Civilizaţia românilor între medieval şi modern » (3); Sub semnul tradiţiei (Nicolae Grigorescu) (5); Jurnalul galeriilor (5); Virgil Vătăşianu — Studii de artă veche românească şi universală (6); Construcţie şi transparenţă (Wanda Mihuleac) (7); Natură — cultură (7); Cartea ca obiect (9); Jurnalul galeriilor (9); Neculai Păduraru (12)

Vărzaru, Simona: Jurnalul galeriilor (1)

Vida, Gheorghe: Valentina Boştină (1); Jurnalul galeriilor (2); Mihail Trifan (4); Jurnalul galeriilor (5); Oarba de Mureş — tabere (6); Vasile Kazar (7); Margareta Sterian (8); Cătălin Davidescu « Ţuculescu » (8); Neoavangardă şi postmodernitate (9); Salonul de grafică 1988 (10); Unirea din 1918 şi viaţa artistică naţională (10); Ioan Mattis (11); Cătălin Hrimiuc (11)

Vlasiu, Ioana: Cornel Medrea (3); « Extazul realităţii trăite... » (11)

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro